

© 2011 Leïla Ennaili

LES ÉTRANGERS AUX FRONTIÈRES DE LA FRANCE : ÉTUDE DE RÉCITS DE  
MIGRATION (1870 À NOS JOURS)

BY

LEÏLA ENNAILI

DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy in French  
in the Graduate College of the  
University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011

Urbana, Illinois

Doctoral Committee:

Professor Jean-Philippe Mathy, Chair  
Associate Professor H. Adlai Murdoch, co-Director of Research  
Associate Professor Marcus Keller  
Assistant Professor Margaret Flinn

## **ABSTRACT**

In this dissertation, I examine how migration narratives make an ambiguous contribution to the democratization of French national borders. National borders are essentially spaces of crises from which it is possible to study the constant evolution of national identity. Migration narratives, regardless of their ideological dimension, offer representations of the border and of the foreigner that result from a tension between the difficulty to think identity outside of the national frame and the questioning of such a strong tie between identity and the nation.

At the border, identities are fundamentally unstable. The first part is focused on the north-eastern and the southern borders of France at the end of the 19<sup>th</sup> century. The French nationalist literature at the time, advocating for the return of Alsace-Lorraine to the Republic, is characterized by a tension between nationalism and regionalism. The ideology of *latinité* constitutes a second major feature of the discourse on French identity. Developed by Louis Bertrand, it claims that France can only be regenerated in Algeria. However, a gap between his fictional works and his essays reveals *latinité* as hybrid and heterogeneous. Borders are also polysemic, namely, they do have the same meaning for everyone. The second part of the dissertation focuses on the southern border of France from the 30s to the 90s. The study of films and novels demonstrate that former borders are still active, especially colonial borders. Finally, the third part of the dissertation addresses the representation of migrants who were trapped in the north of France, at the border of the Schengen area, from the 90s to 2009. Migration narratives bring attention to the totalitarian tendencies of the state, but they also struggle with the contradictions of the humanitarian discourse and the analogies made with previous immigration waves.

## ACKNOWLEDGMENTS

I am deeply grateful to Professor Jean-Philippe Mathy for accepting to lead me throughout this project and for encouraging me to venture off-the beaten track. His patience and his insights have been a great source of inspiration to me. Thanks also to Professor H. Adlai Murdoch with whom I discovered the richness of francophone literature. His work in postcolonial studies has been critical to the development of my own ideas. My warmest thanks to Professor Margaret Flinn who believed in my project and who helped me find a new appreciation for French cinema. Her availability, her feedback and her motivational speeches have been crucial to the completion of this dissertation. I have great appreciation for Professor Marcus Keller's support and his course on "Fictions of Nation in Early Modern France," which sustained my reflection on the French nation. His incredibly acute readings of my work have been priceless and I only hope to become as good a reader as he is.

I also would like to thank the faculty in the Department of French and my fellow graduate students for creating a challenging intellectual environment in which I have grown during my studies. Thank you to Audrey Evrard, Arnaud Perret and Lizzie Black with whom I shared many laughs and stressful moments.

The Department of French, the School of Literature, Cultures and Linguistics, and the Illinois Program for Research in the Humanities allowed me to focus on my research with their generous financial support. I would like to thank Senior Library Specialist Tony Hynes from the University of Illinois Literatures and Languages Library. He has seen me spent countless hours reading and writing and he always welcomed me with a smile.

I am grateful for the advice that Laure Barbizet-Namer and Charlotte Perdriau from the Cité nationale de l'histoire de l'immigration in Paris have kindly provided me with. The Médiathèque Abdelmalek Sayad at the Cité offers a great deal of resources that will fuel a lifetime of research. Thank you to Florence Pezon, Nathalie Loubeyre and Christine Desrousseaux who generously accepted to discuss their works with me.

I greatly appreciate the support of my friends Melissa and Jamie who have given me many opportunities to step back from my work and clear my thoughts. I would like to thank my family in my native Lorraine for their support. Finally, I express my deepest gratitude to my husband Bryan for his unfailing optimism and patience. His acquired knowledge of migration narratives in French is perhaps more that he could have asked for.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
PARTIE I : UNE FRONTIÈRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, LE NATIONALISME FRANÇAIS FACE À LA COMPLEXITÉ DE LA FRONTIÈRE À LA FIN DU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE .....	7
Chapitre 1 : L'Alsace-Lorraine et les figures de l'Étranger-ennemi .....	13
Chapitre 2 : L'idéologie latine et la double frontière du Sud .....	73
PARTIE II : LES FRONTIÈRES DE L'IDENTITÉ FACE À UNE FRONTIÈRE SUD POLYSÉMIQUE .....	131
Chapitre 3 : Polysémie de la frontière sud .....	136
Chapitre 4 : Identité postcoloniale et postmoderne à la frontière dans <i>La Goutte d'or</i> (1985) et <i>Un aller simple</i> (1994) .....	203
PARTIE III : MIGRANTS À LA FRONTIÈRE NORD DE LA FRANCE ET AUX LIMITES DE LA DÉMOCRATIE : REPRÉSENTATION DU CORPS ET MÉMOIRES .....	251
Chapitre 5 : Les migrants pris au piège dans le nord de la France : hors du travail, hors de l'humanité .....	262
Chapitre 6 : Les sans-papiers du nord de la France: aux confluences des mémoires .....	314
CONCLUSION.....	395
BIBLIOGRAPHIE.....	400

## INTRODUCTION

Toute démocratie est dotée d'une institution, la frontière nationale, qui est à la fois fondamentalement antidémocratique et constitutive de son identité. Comme l'a expliqué Étienne Balibar, les frontières « échapp[ent] à toute prise et à toute pratique politique » (1997, 380). À l'endroit de la frontière nationale, les droits de l'homme sont parfois soumis à la condition de nationalité. En d'autres termes, l'étranger est traité différemment du national et cette différence peut devenir substantielle. Balibar explique aussi qu'il est nécessaire de démocratiser les frontières, c'est-à-dire principalement de désacraliser leurs représentations et de multiplier les regards citoyens sur la manière dont les étrangers les traversent (2001, 180). La littérature et les arts en général peuvent participer à cette tâche essentielle. Il s'agit ici de démontrer que l'apport des arts à ces représentations, de 1870 à nos jours, n'a pas toujours favorisé cette démocratisation mais plutôt que la littérature et le cinéma proposent des représentations des frontières, de l'identité nationale et des étrangers qui sont toujours traversées de tensions. Les arts ont souvent été le véhicule de la contestation mais on oublie qu'ils ont aussi participé à renforcer, en dépit d'eux-mêmes parfois, l'idéologie dominante.

Les études de romans, de films et de photos qui suivent permettent de ré-envisager les manières dont les frontières nationales structurent en profondeur les imaginaires. La figure de l'étranger est intrinsèquement liée à la représentation de la frontière nationale en tant qu'il correspond à la figure de l'autre à partir de laquelle l'identité nationale est définie. Il s'agit donc d'examiner la représentation de la frontière lorsqu'elle est habitée, occupée et traversée par les étrangers, et les conséquences sur la définition de l'identité nationale française. Selon Balibar, la frontière est à la fois « l'institution la plus « extérieure », [...] la plus arbitraire, et celle que le

sujet vit et s'assimile de la façon la plus intime [...] » (2001, 62-63). Les arts constituent une porte d'entrée vers cet imaginaire structuré par les frontières nationales.

Cette étude portera sur des récits de migration définis comme des récits écrits et filmiques pour la plupart, retraçant le déplacement d'étrangers vers la France. Le terme « immigré » est associé, depuis les années soixante à l'immigration postcoloniale et saisit une réalité économique réductrice de l'expérience de l'étranger. Par conséquent, on préférera le terme « étranger » qui rend compte de la dimension psychologique et imaginaire dans la formation de l'altérité.<sup>1</sup> Par « étranger », on entend repérer et examiner des personnages qui ont effectué un déplacement géographique vers la France impliquant la traversée d'une des frontières du pays. L'étranger est donc réduit pour les besoins du projet, à la figure de celles et ceux, non Français, qui vont en France. Cette définition minimale de l'étranger dépend de l'institution de la frontière nationale, elle-même fonctionnant comme un outil de la nation visant à organiser et contrôler les identités et les mouvements des personnes. Les critères du déplacement géographique et de la traversée de la frontière constituent les deux piliers de la définition.

Parler de récits de migration plutôt que de récits d'immigration permet également de prendre une distance critique vis-à-vis de la catégorie de « la littérature de l'immigration » qui a tendance à fonctionner comme un ghetto littéraire et à faire des écrivains postcoloniaux ou issus de « la deuxième génération » les porte-paroles de l'expérience des étrangers en France. La figure de l'étranger n'est pas l'apanage des auteurs « francophones » et elle est aussi construite par d'autres écrivains. Le terme « récit » permet d'inclure des films avec lesquels les textes seront mis en dialogue. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, qui constitue la majorité de la période couverte

---

1. Voir à ce sujet l'ouvrage de Julia Kristeva *Étrangers à nous-mêmes* et celui de Tzvetan Todorov *Nous et les autres*.



par cette étude, le cinéma a joué un rôle majeur dans l'articulation de l'identité nationale et dans la représentation des étrangers.

L'ensemble de l'étude repose sur un cadre théorique comportant trois influences. D'abord, les écrits d'Étienne Balibar concernant le fonctionnement de la frontière nationale et l'articulation de cette frontière dans le contexte de l'Europe constitue une base théorique majeure. Selon l'auteur, la frontière est un endroit ambivalent à partir duquel la face cachée des démocraties peut être révélée. Le second auteur dont les travaux alimentent la réflexion qui suit est Abdelmalek Sayad. Bien qu'il se soit pour la plupart concentré sur le cas de l'immigration algérienne, les outils d'analyse qu'il a forgés pour examiner la conception de l'immigré aux yeux de la nation d'accueil représentent des concepts précieux pour l'étude de la figure de l'étranger. Enfin, un ensemble de texte d'historiens et de sociologues est également convoqué à différents moments de l'analyse. Les thèmes de l'immigration et de la place des étrangers en France ont été largement traités par ces deux disciplines. La présente étude tente d'établir un dialogue avec elles et de mettre en valeur l'apport de la production culturelle à des schémas que l'histoire et la sociologie ont tendance à rendre trop rigides.

On débutera la réflexion avec le cas extrême de la littérature nationaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle la frontière nationale et la présence des étrangers à cet endroit constituent un leitmotiv. Les écrits de Maurice Barrès concernant la situation en Alsace-Lorraine au lendemain de la guerre franco-prussienne ont un parti pris idéologique clair qui fait de l'ancienne frontière une ligne de séparation toujours active et s'étant dédoublée dans chacun des foyers d'Alsaciens et de Lorrains ayant décidé de rester sur leur terre face à l'invasion de l'ennemi d'outre-Rhin. Cette littérature nationaliste née d'une crise des frontières nationales à l'est conteste les nouvelles frontières imposées par l'ennemi et réclame le retour à la frontière

d'avant 1870. Or, cette démarche intellectuelle ne peut se réaliser sans que l'institution de la frontière en tant que concept articulant l'identité nationale ne soit remise en question. Ces écrits nationalistes portent donc en germe, en dépit d'eux-mêmes, une contestation de l'objet même qu'ils cherchent à défendre : la frontière et l'identité française. Le régionalisme constitue l'élément fondamental de cette contestation. À la frontière, les identités sont fondamentalement instables.

La France connaît aussi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des changements au sud qui sont étroitement liés à la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine puisqu'il s'agissait en grande partie de compenser cette perte par la colonisation. Un autre écrivain, Louis Bertrand, issu d'une de ces régions que la France n'est pas parvenue à garder françaises construit dans ses romans et ses essais une nouvelle idéologie identitaire nationale, la latinité, qui ne peut, selon lui, devenir la source d'une régénération que si elle est associée à la nouvelle frontière sud de la France située en Algérie. L'idéologie véhiculée dans les écrits de Bertrand représente une phase majeure de la cristallisation d'un discours identitaire national intrinsèquement lié à l'articulation de la limite sud du territoire français. Cette limite est double puisque qu'il existe désormais la frontière sud hexagonale et la frontière sud en Algérie française. Des contradictions inhérentes à ce concept de latinité émergent au cœur de ce dédoublement de la frontière. D'une part, cette nouvelle identité française est profondément hybride alors que Bertrand est à la recherche d'une pureté française. D'autre part, alors qu'il prône une latinité unie, il décrit dans ses romans des latinités ainsi qu'un gouffre séparant l'Afrique du nord et le vieux continent. Déplacer le cœur de l'identité française en Afrique du nord à cette époque correspond donc à un mouvement idéologique problématique.

Pourtant, la latinité reste un cadre de référence majeur dans l'articulation de l'identité nationale française tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et encore aujourd'hui. Le second volet de cette

étude est consacré à la frontière sud de la France au cours du XX<sup>e</sup> siècle et à son caractère polysémique. En effet, « [les frontières] n'ont pas le même sens pour tout le monde » (Balibar 1997, 377). On verra avec l'étude du film de Jean Renoir *Toni* (1934) que la latinité est belle et bien vivante dans les années trente. Même si les immigrés des pays latins voisins parviennent à passer la frontière sans aucun problème, cette fluidité recèle de nombreuses tensions de nature xénophobe. À la veille de la Deuxième Guerre mondiale l'identité de la France est en pleine mutation et la crise économique accélère le durcissement de la définition de l'identité nationale. Le film remet en question l'appartenance nationale, alimente l'idéologie de la latinité et la déconstruit tout à la fois. *Toni* est travaillé de toutes ces contradictions.

Ce film sera mis en dialogue avec deux autres films des années soixante, autre période de crise identitaire pendant laquelle le souvenir de la Deuxième Guerre mondiale reste prégnant pendant que le processus de décolonisation est en cours. La France connaît alors deux développements majeurs. D'une part, l'acheminement vers une union européenne, et, d'autre part, un violent changement de la frontière sud de la France à l'issue de la guerre d'Algérie en 1962. Comme pour *Toni*, *La guerre est finie* d'Alain Resnais et *La Noire de...* d'Ousmane Sembène se caractérisent par la grande fluidité du passage de la frontière sud par le personnage de l'étranger. Pourtant, cette ligne invisible qui définit la limite du territoire français n'en demeure pas moins réelle. Les films remettent en question le concept d'identité nationale et révèlent la persistance des anciennes frontières coloniales et l'effritement de la différence entre démocratie et dictature.

En étudiant deux textes des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, *La Goutte d'or* de Michel Tournier et *Un aller simple* de Didier van Cauwelaert, on verra que cette contestation de l'identité nationale se poursuit et se cristallise avec l'émergence de la « deuxième génération »

d'immigrés, ceux qui, précisément n'ont pas traversé la frontière sud, mais pour qui cette dernière reste constitutive de la manière dont ils sont perçus en France comme étrangers à la nation. La littérature, dans ce cas, témoigne de la persistance des anciennes frontières dans les imaginaires et insiste sur le caractère fictionnel des identités nationales. La frontière sud est polysémique en raison de son épaisseur historique qui est convoquée chaque fois qu'elle est traversée mais aussi parce qu'elle est présente à l'intérieur du territoire français dans l'image de ceux dont les parents l'ont traversée.

Le troisième volet de l'étude concerne le cas de la frontière nord de la France et d'un ensemble d'œuvres traitant de la représentation de migrants qui depuis la guerre du Kosovo se retrouvent dans le nord de la France, à la frontière de l'espace Schengen, dans l'espoir de traverser la Manche pour aller vivre au Royaume-Uni. Les romans, films et photos analysés dans cette partie cherchent à dénoncer le traitement de ces étrangers. Ces œuvres participent donc à la démocratisation de la frontière en dénonçant les tendances totalitaires de l'État français dans la gestion de cette population. Cette prise de position des artistes n'est pas sans danger. Il faut tenter de contenir le risque de déshumanisation intrinsèque à la démarche humanitaire et articuler la représentation de ces migrants en fonction d'analogies avec le passé sans les réduire à des figures de fantômes.

Depuis les débuts de la Troisième République et la constitution de l'identité nationale de la France moderne, la frontière a donc connu de nombreuses crises. On peut même affirmer que les frontières nationales sont d'abord des lieux de crises depuis lesquels il est possible d'observer les soubresauts de l'identité nationale en gestation continuelle. Les arts, quel que soit leur orientation idéologique hésitent toujours entre la difficulté de penser l'identité hors du rapport à la nation et la contestation des potentielles dérives qu'impliquent ce rapport.

## **PARTIE I : UNE FRONTIÈRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, LE NATIONALISME FRANÇAIS FACE À LA COMPLEXITÉ DE LA FRONTIÈRE À LA FIN DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE**

« [Les frontières] constituent à la fois le point de fixation institutionnelle des identités politiques, et le point où ces mêmes identités redeviennent incertaines, s'avèrent surdéterminées, où il leur faut à l'occasion être redéfinies de façon contraignantes » (Étienne Balibar 2001, 59)

L'Alsace-Lorraine a connu une histoire pour le moins mouvementée en raison de sa localisation géographique et de circonstances historiques et linguistiques. Comme le rappelle l'historien David Harvey, « [Alsace] changed nationality four times over the period from 1871 to 1945 » (9). Frontière longtemps contestée, cette zone située entre la France et la future Allemagne a été au cœur de nombreux conflits au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et a constitué l'espace de rapprochement des puissances européennes engagées dans la création de l'actuelle Union européenne.

Au lendemain de la guerre franco-prussienne une partie de la Lorraine ainsi que l'Alsace forment le *Reichsland Elsass-Lothringen* intégré à la nouvelle Allemagne unifiée. Alors que du côté français, on érigeait en règle, parfois par opportunisme, le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, outre-Rhin, la nation était définie comme un ensemble culturellement et linguistiquement cohérent, d'où la légitimité d'annexer l'Alsace-Lorraine en conformité avec le projet d'unification pangermanique. Pendant une vingtaine d'années le sentiment de revanche reste prégnant en France. Il est alimenté par les débats politiques et la production culturelle, de la littérature aux arts picturaux. Dans sa contribution aux *Lieux de mémoires* de Pierre Nora, Jean-Marie Mayeur dépeint l'Alsace comme une « mémoire-frontière. » Selon lui, « [d]e toutes les

régions frontières, aucune sans doute n'a pris une telle dimension dans l'imaginaire national, depuis plus d'un siècle, que l'Alsace » (86).

L'unité linguistique de la France est loin d'être réalisée vers 1900, et comme l'historien Eugen Weber le fait remarquer, « [à] la fin du siècle, dans diverses régions du pays, beaucoup ne parlaient pas français ou ne le baragouinaient qu'avec difficulté » (61-62). L'Alsace était largement germanophone et peu de personnes maîtrisaient le français. Lorsque des Alsaciens émigrèrent en France après la défaite de 1870, il n'était pas rare qu'on les prenne pour des Prussiens en raison de la langue qu'ils parlaient. Parallèlement, de nombreuses régions françaises demeuraient largement enclavées en dépit des progrès du chemin de fer : « la France fin de siècle restait encore un agglomérat de terroirs bien spécifiques, aussi éloignés les uns des autres que le permettait l'ignorance mutuelle, et encore plus à l'écart de la capitale, en qui beaucoup voyaient une contrée sortie d'un conte de fée plutôt qu'une métropole moderne de pierre, de brique et de ciment » (Weber 71-72). Dans ce contexte, la législation française réglementait l'immigration, engageant ainsi une différenciation entre les nationaux et les étrangers.

Un ensemble de lois de l'époque institutionnalise la différence entre citoyens français et étrangers. En 1888, une loi rend obligatoire pour les étrangers de déclarer leur présence dans un délai prompt (Ponty 61). L'année suivante, une loi sur la nationalité permet à « l'état [d'] établi[r] une frontière nette entre nationaux et étranger » (Ponty 75). Eugen Weber explique combien la notion d'étranger, dans la pratique, reste fondamentalement liée à une perception locale de l'espace. Ainsi, toute personne n'appartenant pas au « pays » est considérée comme étrangère. L'auteur mentionne le regain d'antisémitisme dans la capitale qu'il lie à la présence de nombreux Alsaciens juifs ayant décidé de ne pas devenir prussiens et qui parlaient un dialecte germanique (Weber 165). Les immigrants italiens sont également victimes de la xénophobie

ambiante (Weber 169). Même si les relations avec l'Angleterre sont houleuses, l'Allemagne reste l'ennemi viscéral de la France depuis la défaite de 1870. Le terme « prussien » est jugé diffamatoire dans certaines villes de France (Weber 134).

Dans les colonies, le code de l'indigénat est ratifié en 1881, et s'inscrit en contraste avec le décret Crémieux datant de 1870 faisant des indigènes juifs d'Algérie des citoyens à part entière.<sup>2</sup> Enfin, en 1884 est votée une loi par laquelle les enfants d'origine européenne en Algérie sont automatiquement naturalisés français, ceci ayant pour effet de consolider les nationalités et cultures des colons européens (Haddour 6). L'affaire Dreyfus renforce encore la xénophobie et l'antisémitisme ainsi qu'un certain sentiment anti-alsacien puisque le capitaine était d'origine alsacienne.

La défaite de 1870 fut interprétée par de nombreux intellectuels comme un signe supplémentaire de la décadence de la France. Civilisation ancienne et essoufflée, la France s'oppose ainsi dans les esprits à la jeune Allemagne conquérante. Raoul Girardet qui a étudié les formes de nationalisme en France après la guerre de 1870, définit deux tendances générales. D'une part, il existe les nationalistes de la revanche qui sont d'avis que la nation doit se préparer à délivrer les provinces perdues. D'autre part, une autre forme de pensée nationaliste considère qu'il n'est possible de combattre l'ennemi d'outre-Rhin qu'en se développant en tant qu'empire. L'expansion coloniale constituerait donc un moyen de rivaliser avec l'Allemagne à l'échelle internationale. La frontière du nord-est est donc étroitement liée au développement de la frontière sud de la France qui se situe en Algérie depuis la création des trois départements français.

La littérature nationaliste présente souvent les provinces perdues et les patriotes qui s'y trouvent comme l'avenir de la France régénérée. Maurice Barrès, auteur de nombreux romans

---

2. Le code de l'indigénat est un ensemble de lois réglementant les droits des indigènes en Algérie. Le code institutionnalisait une différence de statut et de droits entre les citoyens français (pieds-noirs) et les sujets français. Il restreignait considérablement les libertés publiques des indigènes et faisait la liste des infractions et des peines.

sur la question d'Alsace-Lorraine se fait le porte-parole de ce nationalisme revanchard à travers deux trilogies romanesques : *Le roman de l'énergie nationale* et *Les bastions de l'est*. D'autres auteurs comme René Bazin ou les régionalistes Erckmann-Chatrian ont eux aussi produit des romans à succès où les Alsaciens et les Lorrains sont dépeints comme des prisonniers héroïques de la botte prussienne. Les études concernant cette littérature nationaliste ont souvent mis l'accent sur le caractère didactique et schématique de la rhétorique, ainsi que sur la voix autoritaire du narrateur (Susan Suleiman). En 1995, Frank Anthony Anselmo consacre sa thèse au thème de l'Alsace-Lorraine dans les romans patriotiques. Dans cette analyse, l'auteur détaille les moyens rhétoriques mis en œuvre dans cette littérature qui a contribué à alimenter le sentiment nationaliste en France. Parmi les points soulignés par l'auteur, on note l'importance de la construction de l'opposition entre la France et l'Allemagne comme combat de races, la présence de personnages prussiens essentiellement mauvais, la résistance unanime des Alsaciens et des Lorrains indigènes, la résistance particulièrement acharnée des femmes indigènes, et le rôle crucial joué par le culte de la terre et des morts dans l'idéologie nationaliste. Ainsi, selon l'auteur, « [t]he nationalist novels thus existed at the turn of the century as a medium by which public fears of German "otherness" could be manipulated in order to convince the French public of the necessity of meeting the ever-present German menace » (Anselmo 57).

Le premier chapitre du développement qui suit vise à questionner cette affirmation. Les romans dits « nationalistes » publiés à cette époque et traitant d'une intrigue se déroulant dans les provinces perdues n'ont pas un, mais plusieurs objectifs. Bien sûr, ils entretiennent une tension entre la France et l'Allemagne, mais ces romans avaient également pour but de maintenir un lien entre l'Alsace-Lorraine et le reste de la France précisément parce que la perspective de reconquête s'estompait peu à peu pendant qu'au nord-est une nouvelle génération n'ayant jamais



connu l'Alsace-Lorraine française arrivait à l'âge de raison. Ces romans, trop souvent réduits à leur didactisme simpliste, offrent une perspective équivoque sur la situation dans ces régions frontalières. D'abord, il s'agira de voir d'une part qu'il n'est pas question d'*un* ennemi à la frontière mais de plusieurs ennemis étrangers, et d'autre part que ces romans mettent à jour une pluralité de lignes de fracture qui subvertissent la frontière nationale séparant la France de l'Allemagne.

Ensuite, le regain de nationalisme français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'est appuyé sur l'idéologie de la latinité qui permit de se définir comme radicalement différent de l'ennemi d'outre-Rhin. Cette idéologie que l'on retrouve dans les écrits de Barrès est plus amplement développée dans les romans d'un autre écrivain lorrain, Louis Bertrand. On étudiera la manière dont cette idéologie qui participe à la construction de l'identité nationale fonctionne dans le contexte de la frontière hexagonale sud de la France. Enfin, on poussera l'analyse de ces relations entre frontière du nord-est et frontière du sud en abordant le cas des territoires français d'Algérie et la manière dont l'idéologie de la latinité fut instrumentalisée pour légitimer les conquêtes.

Il est donc nécessaire d'aborder l'étude d'une frontière en la liant aux autres frontières nationales. La reconfiguration de la frontière du nord-est de la France au lendemain de la défaite a des conséquences directes sur l'expansion coloniale censée compenser les pertes et accueillir les optants français en quête d'un nouveau départ. Cette partie permet donc d'examiner la manière dont le conflit au nord-est de la France se retrouve projeté sur d'autres frontières du pays, et que ces projections mettent en lumière les limites de l'idéologie qui sous-tend le discours sur l'étranger-ennemi. La citation d'Étienne Balibar mise en exergue présente la zone frontière comme un espace où la force simplificatrice de l'état (Balibar 1997, 372) trouve ses limites. Les

deux chapitres qui suivent cherchent à explorer la frontière comme point de basculement instable des identités qui subvertit tout message « nationaliste. » La question principale consistant à savoir qui est l'étranger à la frontière nous amènera à déterminer si cette figure de l'étranger est unique ou multiple, si la définition même d'étranger évolue ou est polysémique, et si la frontière, au lieu d'être envisagée comme une ligne simplificatrice ne correspond pas plutôt à un réseau de lignes de fracture et de liaison.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, deux figures de l'ennemi dominant, celle de l'Allemand et celle de l'indigène des colonies. Dans les deux cas, la France se différencie de l'Autre par le biais d'un discours identitaire qui s'appuie en grande partie sur l'identité latine du pays. Cette latinité s'oppose à la germanité et à la « barbarie » des Sémites d'Afrique du nord. Ce discours est particulièrement exploité au sein de la droite nationaliste et les auteurs dont il s'agira dans le développement qui suit ont contribué à populariser ce discours identitaire. Les analyses démontreront que les oppositions binaires claires sur lesquelles repose ce discours sont subverties au cœur même des fictions que ces auteurs ont produites.

# CHAPITRE 1 : L'ALSACE-LORRAINE ET LES FIGURES DE L'ÉTRANGER- ENNEMI

## Introduction

### a. La tache noire de la frontière de l'Est

En mai 1887, Albert Bettanier, peintre né à Metz qui opta pour la nationalité française après le traité de Francfort, exposa quelques-unes de ses peintures dont une intitulée *La Tache noire*. Le tableau représente une salle de classe parisienne où le maître interroge un élève en indiquant sur une carte de France les provinces perdues. L'élève interrogé porte un uniforme militaire et derrière lui se trouve un autre élève vêtu d'un uniforme blanc et à la poitrine ornée d'une croix de la légion d'honneur. À cette époque, des bataillons scolaires furent créés dans le but d'introduire une dimension militaire à l'enseignement public. On peut apercevoir un tambour derrière l'instituteur ainsi qu'un râtelier au fond de la classe. L'instruction publique contribua à entretenir le sentiment germanophobe et l'esprit de revanche.

L'Alsace-Lorraine est représentée sur la carte par une tache noire. Cette couleur qui symbolise le deuil permet aussi d'intégrer les provinces perdues dans la carte de France au sein du système de couleur utilisé tout en maintenant cette région à l'écart du reste de territoire national puisqu'aucune des autres régions n'est associée à la couleur noire. Sur cette carte, la France est constituée de régions aux couleurs vives créant ainsi un camaïeu relativement régulier et harmonieux. La tache noire rend le système de représentation de l'espace national ambigu. Comme l'historien de l'art Richard Thomson le mentionne, « [i]n the early 1880s Ferry's

Ministry of Education had distributed maps of France which clearly identifies the lost provinces as neither French nor German » (198). Cette tache foncée traduit également l'impossibilité pour la république de penser un espace culturel de transition entre la France et l'Allemagne. Cette impossibilité de penser ou d'accepter l'ambiguïté du particularisme régional au sein de l'idéologie nationaliste conduit à l'impossibilité de placer la frontière nationale : correspond-elle aux Vosges ou bien au Rhin ? Le trou noir est placé là où la nuance ne peut exister : on est soit Français, soit Allemand.

Cette tache opaque manifeste également le détachement créé par plus de quinze ans de séparation et d'efforts de la part de l'administration allemande pour germaniser la région. Le tableau de Bettanier, s'il a été interprété comme un exemple de l'expression du sentiment nationaliste, comporte également l'expression d'une certaine angoisse de la nation dont les délimitations ne sont pas nettes. Balibar qui décrit la zone frontière comme un espace de basculement des identités, d'instabilité de l'appartenance nationale, trouve ici une représentation picturale particulièrement pertinente.<sup>3</sup> Il s'agit non seulement de la peur d'un régionalisme Alsacien-Lorrain trop puissant qui est évoquée mais aussi la peur que le cancer ne s'étende et consume le pays : la couleur noire se répandrait alors à d'autres régions. Un phénomène similaire se retrouve dans la littérature nationaliste, dans le genre plus particulier des romans à thèse, où la thèse, précisément, ne parvient pas à résister à la fiction d'inspiration réaliste.

Dans son analyse structuraliste déterminante des romans à thèse, Susan Suleiman définit ce genre ainsi : « a roman à thèse *is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine* » (7). Elle poursuit plus loin : « it appeals to the need for certainty, stability, and unity »

---

3. Voir la citation mise en exergue p. 8.

(10), et elle indique que ce genre est fondé sur « a dialectic between “poetry” and communication » (22). Le roman à thèse constitue, à la fin du XIX<sup>e</sup> un outil permettant d'appeler à l'union nationale, à l'idée même que la nation française est unie. Or, nous sommes aussi à un moment de l'histoire où les divisions sont multiples et ponctuées par le boulangisme, l'affaire Dreyfus, les scandales financiers, la politique coloniale de la république et les multiples crises parlementaires, le tout au lendemain d'une lourde défaite militaire. Dans ce contexte, les romans à thèse cherchant à maintenir le lien présenté comme organique entre la France et l'Alsace-Lorraine ne peuvent maintenir la structure didactique et autoritaire attendue du genre. Dans le contexte de la frontière, les lignes claires du roman à thèse explosent et cet « *impure, unstable genre* » (Suleiman) révèle une multiplicité de fractures.

Le corpus choisi pour cette partie inclut des textes qui rencontrèrent un franc succès à l'époque. *Colette Baudoche* (1909) de Maurice Barrès relate l'histoire d'une jeune Lorraine qui après avoir civilisé un instituteur Prussien immigré dans la région, refuse de l'épouser et reste fidèle à son sang et aux morts de sa région. *Les Oberlé* (1901) de René Bazin raconte le drame familial d'une famille alsacienne divisée entre ceux qui refusent toute alliance avec l'envahisseur et ceux qui, en cherchant à protéger leurs propres intérêts, font des concessions avec l'ennemi. *Le banni* (1881) des auteurs alsaciens Erckmann-Chatrian retrace le retour en Alsace d'un garde forestier après qu'il a été banni pendant des années pour avoir refusé de porter serment à l'empereur. Enfin, comme contre-point à ces trois romans qui se passent pendant l'annexion, le roman de René Bazin, *Baltus le Lorrain* (1926), permettra d'aborder la période où l'Alsace et la Lorraine redeviennent des territoires français après la Première guerre mondiale.<sup>4</sup>

---

4. Par la suite, on fera références aux romans par les abréviations suivantes : *Colette Baudoche* (CB), *Les Oberlé* (LO).

Au lieu de lire ces romans d'abord comme des exhortations à la revanche, je propose une lecture plus complexe où la raison d'être de ces romans s'explique en premier lieu par le décalage et la séparation existant entre la France et ses provinces perdues. En d'autres termes, ces romans à thèse attestent par leur simple existence d'un manque de lien entre la nation et l'Alsace-Lorraine, un manque que ces écrits essaient de combler. Les trois premiers romans mentionnés incluent tous des personnages qui atteignent leur majorité entre vingt et trente ans après l'annexion. Nous avons donc à faire à une génération qui n'a pas connu l'Alsace-Lorraine française alors que de l'autre côté de la ligne bleue des Vosges, le sentiment de revanche s'est considérablement affaibli. Alors que ces auteurs cherchent à renouer les liens de part et d'autre de la frontière, ils laissent aussi filtrer l'extrême degré de complexité que plus d'un demi-siècle de changement dans le tracé des frontières a façonné. L'opposition simpliste Français-Prussiens ne correspond plus à la réalité, ce qui soulève la question principale qui orientera le développement : qui est l'ennemi à la frontière du nord-est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? On examinera successivement trois catégories : les Prussiens, les Alsaciens et les Lorrains, et les Français. On verra ainsi que la figure de l'ennemi n'est pas unique mais multiple et surtout qu'elle est inappropriée et ne permet pas de saisir les fractures de la société.

b. Prussiens et Français : le discours sur les races ennemies

En 1882, Guy de Maupassant publie dans *Gil Blas* sous le pseudonyme de Maufrigneuse la nouvelle intitulée *Mademoiselle Fifi* où il fait un portrait peu reluisant d'officiers prussiens occupant un château en Normandie et se livrant à des destructions gratuites et un pillage brutal de l'endroit. Ces officiers ne sont pas simplement des soldats de l'empereur, il s'agit ici

d'aristocrates prussiens qui sont eux dépeints comme ayant des manières rustres. Maupassant n'a pas choisi dans cette nouvelle de proposer un portrait nuancé. Plus de dix ans après la défaite, la haine de l'ennemi prussien est encore très palpable dans ses écrits. La victoire de la Prusse est perçue comme « une reconquête de la civilisation par la nature » (Michael Rinn 86).

L'émergence de la figure du Prussien comme ennemi ne constitue pas une nouveauté. Historiquement, la France et « la Prusse » partagent une longue histoire sinon de conflits, tout au moins de tensions. La Réforme de Luther et la diffusion du protestantisme représente un des fils conducteurs autour duquel ces tensions se sont développées. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le souvenir de la campagne de Prusse de Napoléon et plus particulièrement de la Bataille d'Iéna (1806) a exacerbé une francophobie ambiante en Prusse. La guerre de 1870 ne constitue qu'un épisode de plus de cette hostilité qui se poursuit avec la Première et la Deuxième Guerre mondiale. Même après avoir recouvré l'Alsace et la Lorraine au lendemain du traité de Versailles en 1918, l'hostilité demeure et l'expulsion des « immigrés » allemands se fait dans la violence. Ralph Schor parle de forts sentiments antigermaniques après 1918 (1985, 72). La production littéraire a intégré, reflété et alimenté cette hostilité.

Après la guerre franco-prussienne, le sentiment de revanche est perceptible dans la littérature de l'époque. Henry Dartigue, l'auteur d'un petit ouvrage intitulé *L'influence de la guerre de 1870 dans la littérature française*, publié en 1915, prétend présenter les conséquences de la guerre dans le monde littéraire français et insiste sur l'infâme trahison de la Prusse : « [n]ous avons peine à nous représenter aujourd'hui le coup brutal qui frappa en plein cœur, quand éclata la guerre, ceux qui voyaient dans l'Allemagne la grande éducatrice intellectuelle et qui n'avaient cessé de nous proposer en modèle ses vertus morales et ses théories » (4). L'auteur parle d'un « aveuglement » (8) de la France, et, pour les besoins de la rhétorique, l'ennemi est

présenté comme duplice et fourbe : « [l]a guerre de 1870 éclata, et la clarté du jour, perçant les masques hypocrites, nous montra le visage réel et le vrai caractère de nos ennemis » (6). Parmi les grandes figures de la vie intellectuelle française choquées par le conflit, l'auteur cite entre autres Mérimée, Michelet, Renan, et Taine. Henry Dartigue conclue qu' «[e]n dépit de toutes les apparences, l'idée de revanche a été une des pièces essentielles de la personnalité morale de tous les écrivains qui ont vu la guerre, même de ceux qui en ont rarement parlé [...] » (41). Même si l'auteur tend à exagérer, la guerre a eu un impact majeur sur les consciences et la production des artistes. Même si tous ne sont pas devenus des Déroulède, la bataille idéologique de la revanche a eu sa place dans le domaine de la littérature et de la représentation. Maurice Barrès, Lorrain de naissance, fut un ardent partisan de la revanche.

Dans son article consacré au concept de l' « ennemi » dans les relations franco-allemandes de 1870 à 1914, Harvey Clark Greisman explique que la représentation de l'autre comme ennemi radical légitime une approche radicale puisque la cible potentielle est perçue comme un agresseur inévitable et que « an immutable natural law drags the two nations toward war » (41). La radicalisation de la tension entre les deux pays se traduit aussi par le recours très fréquent à l'allégorie ou à la mythologie pour représenter l'opposition. En 1873 paraît un ouvrage intitulé *Les adieux de la France à ses deux filles d'Alsace-Lorraine* d'Alexandre Périmon, où les allégories de la France et de l'Allemagne sont « convoquées devant le tribunal de la Providence » (7). Chacun des deux pays est prié d'expliquer ses agissements et motivations dans la guerre. Contrites, la France et l'Allemagne se réconcilient à la fin et il est prévu que l'Alsace-Lorraine retourne à l'avenir à sa mère, la France.

La mise en scène de cet antagonisme passe également par des illustrations opposant Marianne à Germania : « Marianne renvoie au projet politique de nation citoyenne, sans



référence à une appartenance autre que celle du désir de vivre ensemble autour du contrat social, alors que Germania est le fruit des origines culturelles, linguistiques et ethniques partagées du peuple allemand, hors même des frontières de l'état » (de Wenden 27). La construction du discours identitaire national pour les deux pays passe donc par cette relation conflictuelle. Robert Ernst Curtius affirme que la troisième République « reposait sur des bases chancelantes, [et] était à la recherche d'un programme non seulement politique mais intellectuel » (45) que constitue la « civilisation. » Ernest Renan souligne quant à lui qu' « [u]ne nation ne prend d'ordinaire la complète conscience d'elle-même que sous la pression de l'étranger » (1945, 49) et ainsi, il déclare que c'est grâce à la France que l'Allemagne a émergé en tant que nation.

Dans les romans qui nous intéressent, on retrouve cette même tendance à présenter des personnages plus grands que nature, quasiment allégorisés. Lucienne Oberlé est comparée à une déesse, les trois frères Baltus sont des géants celtes, les Alsaciens d'Erckmann-Chatrian vivent dans des grottes et sont restés très primitifs, et enfin, le Prussien de Maurice Barrès est quant à lui un colosse représentatif de son peuple. Le rôle joué par la nature contribue également à créer l'image de deux peuples qui n'ont pas changé et dont l'identité est ancrée dans la pierre, ou plutôt, devrait-on dire, dans la terre. En effet, la nature-mère inchangée et luxuriante constitue la source des identités.

Dans son analyse des romans patriotiques d'Alsace-Lorraine, Anselmo organise son argument autour des principaux éléments qui articulent le message patriotique : un discours sur la race, des personnages prussiens cruels, profiteurs, et des Alsaciens et des Lorrains héroïques. L'auteur explique au sujet des personnages prussiens que « the nationalist writers commonly portrayed the German oppressors as tyrannical brutes who strove to destroy all remnants of French heritage in the annexed provinces » (70). On distingue trois grands types de Prussiens

dans les romans du corpus: le fonctionnaire prussien, le militaire souvent de descendance noble, et l'ouvrier allemand immigré. Tous cherchent à germaniser la région en imposant leur langue, en intégrant économiquement et politiquement les territoires au II<sup>e</sup> Reich, en s'installant dans la région, et, en épousant des Alsaciens ou des Lorrains.

### **A. Colette Baudoche de Maurice Barrès, un ennemi pas si étranger**

#### **a. L'opposition entre la civilisation française et la culture allemande**

En dépit du bien-fondé de ces catégories qui articulent la figure de l'ennemi prussien, les personnages originaires d'outre Rhin ne sont pas tous présentés de manière évidente comme des ennemis. L'exemple du roman de Maurice Barrès, *CB*, permet de saisir l'ambiguïté des portraits. Dans le cas de ce roman à thèse le cadre réaliste pose une limite au caractère stéréotypé de la représentation. Il peut être difficile pour le lecteur d'aujourd'hui de dépasser la structure schématique de la thèse de ces romans. Ce sont les points communs et les tropes qui se forment à la lecture de plusieurs d'entre eux qui s'imposent comme *le* trait caractéristique de cette littérature. Comme Susan Suleiman le remarquait, « [m]odern criticism has been tremendously wary of any literary work that “means to say something (that has a “message”), and of any critic or reader who reads literature as an “attempt to say something” — who reads it for its “message” » (18). Dans sa préface au roman, Maurice Barrès définit clairement l'objectif de son œuvre : « J'ai voulu décrire les sentiments des récentes générations de Metz à l'égard des vainqueurs » (*CB* 11), autrement dit l'auteur a cherché à rappeler à la France que les Lorrains continuent à résister à l'envahisseur. Barrès explique également que son récit est constitué

d'« images [...] recueillies d'après nature » (11), or cette nature est celle d'une « humanité supérieure » (11), illustrant le « capital cornélien de la France » (12) émergeant de la situation que connaissent les Lorrains au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette préface annonce donc le cadre étroit et potentiellement contradictoire du roman : une thèse ainsi qu'une volonté de réalisme alliées à des personnages hors-normes.

Des trois auteurs qui sont inclus dans le corpus, Maurice Barrès est sans conteste le plus engagé politiquement. Au début de sa carrière littéraire, il est surnommé le « prince de la jeunesse » (Milza 11) après avoir publié une trilogie ayant pour titre *Le culte du moi* où il rejette les principes du naturalisme. Sa prise de position dans l'affaire Dreyfus le propulse au sommet d'un des deux blocs politiques majeurs que l'historien Gérard Noiriel appelle le « pôle national-sécuritaire » (120). Maurice Barrès tente d'allier idéologie nationaliste et socialisme (Noiriel 266), mais il évolue lentement vers une posture plus radicale d'après laquelle tout élément étranger à la nation doit être rejeté : « En 1892, [il] est élu député de Nancy sur un programme tourné contre les étrangers » (Noiriel 173). Ce programme est explicitement intitulé « Contre les étrangers » (Noiriel 259). Sont visés tous les étrangers, des espions prussiens aux ouvriers italiens qui sont employés dans le bassin minier lorrain.<sup>5</sup> Cet auteur est à la jonction du monde politique et de la sphère littéraire et eut une influence dans les deux.

Sa trilogie *Les bastions de l'est*, dont *CB* constitue le second volet, est consacrée à la situation en Alsace-Lorraine après la défaite. Le terme « bastions » évoque le domaine de la stratégie militaire puisque, en effet, l'auteur conçoit ces territoires comme des zones tampon qui, avant la défaite, servaient d'ultime protection à la France. Avant 1871, l'est de la France était protégé par les régions de la rive est du Rhin – pas encore unifiées au sein de l'Allemagne, – le

---

5. Dans *CB*, l'auteur fait référence à l'immigration italienne dans la région: « Moyeuivre-Grande, Fontoy, Knutange et Audun-le-Tiche ont été récemment gâtés par les hauts fourneaux et surchargés d'Italiens » (82).

Rhin, et l'Alsace-Lorraine qui constituaient les derniers avant-postes de la France. La ville de Metz où se passe *CB* est une ville militaire. Après la défaite de Sedan (1870), il n'existe plus aucun bastion pour protéger la France de potentielles attaques, d'où les craintes de Barrès et d'autres à cette époque. Dans *CB*, l'auteur tente de rappeler que la situation de guerre est encore en cours dans les provinces perdues et qu'un bastion de l'Est se retrouve dans chaque Lorrain ou Alsacien qui résiste à l'envahisseur.

Frédéric Asmus, l'instituteur prussien, arrive à Metz et s'installe chez Mme Baudoche qui lui loue une chambre. Alors que le roman construit l'ancienne frontière séparant la France de l'Allemagne comme une frontière de civilisation articulant une hiérarchie selon laquelle la France serait une nation supérieure à l'Allemagne, on démontrera que certains choix narratifs tendent à court-circuiter la thèse du roman. La frontière séparant l'Alsace-Lorraine du reste de l'empire allemand est investie d'une forte signification : elle délimite deux civilisations intrinsèquement distinctes. En voyageant de Königsberg à Metz, Frédéric Asmus entre dans la civilisation française.<sup>6</sup> Ce paradigme de la différence radicale fonctionne dans l'économie du texte par le biais d'une série de métonymies systématiquement présentées comme transparentes. Autrement dit, les choses et l'espace traduisent *de manière transparente* les individus et les antagonismes. Dès son arrivée, Frédéric est perçu par le narrateur ainsi que par Colette et sa mère comme un individu dépourvu de toute finesse, « un puissant garçon, mais informe » (20-21). Colette se moque de lui une fois qu'il quitte les lieux : « Est-il assez lourdaud, M. le docteur ! Quelles bottes et quelle cravate ! » (24). La description de ses bagages et la manière dont ils s'inscrivent dans l'appartement des Baudoche traduisent également l'opposition entre les civilisations française et allemande.

---

6. La ville de Königsberg se situe à l'Est de l'empire allemand, dans une contrée très éloignée des bords du Rhin et de la frontière avec la France.

Frédéric arrive avec deux malles, qui contiennent une grande quantité de livres ainsi que de nombreuses photographies de sa famille. Ce sont donc avec de telles armes qu'il investit l'espace et le colonise. En effet, Frédéric fait partie de l' « armée des envahisseurs pacifiques » (20), dont le rôle est de germaniser les territoires conquis. Les bagages du migrant constituent un trope que l'on retrouve dans de nombreux romans de migration. Dans la majorité des cas, l'étranger arrive dans un nouveau pays avec très peu d'effets personnels. Symbolisant la situation économique du nouvel arrivant, la valise en dit long sur la vie de son propriétaire avant le départ. Dans *La réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun (1976) la valise du narrateur, immigré nord-africain aliéné et employé comme ouvrier en France, est mentionné plusieurs fois dans le texte et joue le rôle de refuge et de prison. La petite chambre qu'il occupe est également comparée à une valise dans laquelle « il dépose [s]es économies et [s]a solitude » (11). Par comparaison, les deux malles de Frédéric indiquent clairement qu'il s'agit ici d'une migration d'un autre type : la colonisation d'un territoire. Toute immigration est, dans une certaine mesure, vécue comme une colonisation, en d'autres termes comme une invasion d'individus identifiés comme étant des intrus. Contrairement à la piteuse valise du narrateur de Ben Jelloun, les malles de Frédéric et leur contenu prennent possession de l'espace.

Le logement des Baudoche symbolise l'âme lorraine qui va bientôt subir l'invasion. Les frontières internes sont sur le point d'être abattues : « [p]our la dernière fois, elles laissent toutes les portes ouvertes, et le soleil qui brille dans les chambres garnies leur paraît un bonheur d'où elles sont exilées » (24-25). Le narrateur ajoute au caractère dramatique de la scène : « Ici dans cet intérieur clair, bien ordonné et de bonne odeur, [...] va pénétrer un Prussien aux grosses bottes entretenues avec de la graisse rance [...] » (27). Frédéric arrive et bouleverse l'agencement des meubles sans véritablement prêter attention à ce qui l'entoure. Le narrateur

insiste notamment sur une armoire lorraine dont la valeur échappe complètement au nouvel occupant des lieux, ainsi que sur quatre gravures :

le Serment du Jeu de Paume par David, un portrait de M. Thiers, du territoire, et puis deux belles œuvres, d'un artiste romantique, peu connu hors de sa ville natale, Aimé de Lemud, représentant l'une, un jeune Callot qu'une belle bohémienne entraîne vers l'Italie, l'autre, le cercueil de l'Empereur porté sur les épaules de ses grenadiers et qu'accompagne, comme un vole d'ombres, la Grande Armée sortie des tombeaux. (39)

La première gravure inscrit l'héritage de la Révolution sur les murs même de l'appartement. La seconde fait référence à une histoire plus récente puisque Adolphe Thiers fut le premier président de la Troisième République. Cette figure historique est quelque peu ambiguë dans la mesure où cet homme politique a permis la libération de certains territoires occupés par les Allemands et a aussi tout mis en œuvre pour que l'indemnité de guerre due à l'Allemagne soit payée le plus rapidement possible. Cependant, Adolphe Thiers est aussi celui qui a cédé l'Alsace-Lorraine à l'Allemagne et a signé le traité de Francfort qui déclencha la protestation de Bordeaux.<sup>7</sup> Les deux dernières gravures d'un artiste Lorrain représente le lien entre l'Alsace-Lorraine et la culture latine. Jacques Callot était un graveur lorrain du début du XVII<sup>e</sup> siècle connu pour ses gravures de bohémiens notamment. Dans son ouvrage intitulé *L'Orient de Maurice Barrès*,<sup>8</sup> Ida-Marie Frandon explique que les références à cette gravure de Lemud sont multiples dans les *Cahiers* de Barrès :

Que de fois Barrès l'a repris ce thème de Jacques Callot, enfant, qui s'enfuit de sa famille et de Nancy et « s'en va vers le soleil d'Italie » ! Il y voit un symbole « des destinées de la Lorraine ». Callot fit route avec des bohémiens (ces Orientaux). Une lithographie d'Aimé de Lemud, chère à Barrès, représente « une belle fille bohémienne tenant le petit

---

7. Déclaration des députés d'Alsace-Lorraine par laquelle ils se sont insurgés une dernière fois contre la décision du gouvernement français de céder les territoires à l'Allemagne. Voir le document sur le site de l'Assemblée Nationale : <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/deputes-protestataires-image.asp>>, consulté le 29 novembre 2010.

8. Ida-Marie Frandon précise que la conception barrésienne de l'Orient est très souple : « L' 'Orient de Barrès' ne se délimite pas plus aisément sur une carte que dans l'activité de l'écrivain ; il va de l'Espagne musulmane à la Chine en passant par l'Italie, la Grèce, l'Égypte, l'Asie antérieure et surtout la Perse, mais il va aussi du côté des Indes occidentales jusqu'au Pérou » (3).

Callot par la main ». Cette « jeune sorcière égyptienne » qui entraîne l'enfant, c'est le « délicieux mythe méditerranéen du petit Tobie guidé par l'ange ». À cette lithographie, à ce « mythe », Barrès revient volontiers. N'est-ce pas l'image de sa destinée à ce jeune Lorrain en marche vers l'Orient ? Lui-même l'a dit : « Cette médiocre lithographie déclenche... la chanson qu'a mise en moi ma race et qui m'entraînait, belle comme un ange, romanesque comme une fille tzigane, quand, à vingt-trois ans, pour la première fois, j'allais de Nancy à Venise. (14-15)

Le thème du lien entre la Méditerranée et la Lorraine se retrouve chez d'autres auteurs Lorrains tels que Louis Bertrand. L'identité latine de la région est établie par opposition à l'influence allemande. Le jeune Callot est attiré par l'Italie et non pas par les pays d'outre-Rhin.

Enfin, la deuxième gravure de Lemud fait référence à la grandeur de Napoléon dont la dépouille fut rapatriée de l'île de Sainte-Hélène en 1840 (à l'instigation de Louis Philippe et d'Adolphe Thiers). Napoléon est évoqué plus tard dans *CB* lorsque, en classe, un élève de Frédéric affirme que le manuel prussien « ment et que Napoléon est un grand homme » (89). L'instituteur, qui est devenu un fervent francophile après quelque temps sous l'influence des Baudoche, tente de calmer l'enfant et cherche un compromis. Il va même jusqu'à affirmer que, « sans [Napoléon], l'unité allemande se fût faite moins rapidement » (90), soulignant ainsi l'effet unificateur que l'ennemi suprême peut déclencher et dont Renan parlait dans un article de 1870 paru dans *La Revue des Deux Mondes*.<sup>9</sup> Ceci vaut à Frédéric d'être convoqué par le directeur de l'école qui le réprimande. Sous Napoléon la frontière est de la France s'étendait au Rhin, par conséquent l'évocation de l'empereur rappelle le temps où la France dominait l'Europe. Bernard Vogler, dans son *Histoire politique de l'Alsace* parle du « culte de Napoléon » (210) dans la région sous contrôle allemand.

Les quatre gravures qui ornent la chambre dans laquelle Frédéric Asmus s'apprêtent à s'installer et auxquelles il ne prête aucune attention fonctionnent comme des marqueurs de

---

9. Voir citation déjà mentionnée p. 20 : « [u]ne nation ne prend d'ordinaire la complète conscience d'elle-même que sous la pression de l'étranger » (1945, 49).

l'identité lorraine présentée comme profondément française : la Révolution, l'Empire, la République et l'identité latine en constituent quelques-unes des composantes. Faisant référence à plusieurs phases de l'histoire de France, ces éléments du décor suggèrent que la Lorraine est intégrée à cette histoire politique en dépit des bouleversements de régime politique. Cette scène de l'arrivée de l'élément étranger dans la « cellule française » (CB 26) des Baudoche est assimilée au début du roman à un envahissement à petite échelle. Le terme « cellule » fait référence à la fois à la prison puisque les femmes Baudoche ne sont plus entièrement chez elles, comme « exilées » (25), et sous le regard de leur maître, et, le terme évoque aussi la biologie, domaine en plein essor à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et construit une analogie entre le corps humain et la nation.<sup>10</sup>

Il est également significatif que le roman présente le cas de deux femmes lorraines qui sont forcées, pour des raisons pécuniaires, de partager leur foyer avec un Prussien. Harvey Clark Greisman insiste sur l'analogie entre l'envahissement des provinces perdues et le thème du viol, ou ce qu'il appelle le « Hun-as-rapist theme » (43). Dans un passage cité plus haut, le narrateur décrit l'arrivée de Frédéric comme une souillure et les bottes de l'ennemi sales altèrent la propreté et l'ordre régnant dans l'appartement. Cette première scène du roman de Barrès sans aucune violence apparente contient tout de même une dimension guerrière émergeant de l'opposition de deux belligérants sur un mode symbolique.

L'opposition radicale entre Lorrains français et immigrants prussiens et la supériorité de la civilisation française sont également construits par un ensemble de remarques concernant les habitudes et les goûts de Frédéric. En matière d'architecture, le narrateur fait plusieurs fois référence au manque de goût des Prussiens et à l'altération du paysage urbain depuis l'annexion :

---

10. Sur la peinture de Bettanier, la tache noire évoque aussi la tumeur qui affaiblit la France et qui est en partie responsable du sentiment de décadence prégnante à l'époque.



« Tout ce quartier neuf, qui vise à la puissance et à la richesse, n'est que mensonge, désordre et pauvreté de génie. C'est proprement inconcevable, sinon comme le délire d'élèves surmenés ou la farce injurieuse de rapins qui bafouent leurs maîtres » (17). Plus tard, Colette, d'humeur taquine, demande à Frédéric : « pourquoi avez-vous mis sur votre gare des tuiles vertes ? Les vaches des paysans ont envie d'y brouter » (44). Ces deux citations nous renseignent sur quelques-uns des éléments du paradigme. Les Allemands sont comparés à des enfants et à des apprentis sans talent. La France est quant à elle associée au bon goût, à la simplicité et au classicisme. Le manque d'hygiène des Prussiens est suggéré par leur literie caractérisée par « des draps comme des mouchoirs » (22) où des générations « transpirent [...] sous le même édredon immense » (38). L'ensemble du roman est ponctué de détails sur les mauvaises habitudes de l'hôte des Baudoche.

Parmi les autres habitudes « sauvages » de Frédéric on trouve la tendance à l'alcoolisme (CB 71-73) – sujet très débattu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme le souligne l'historien Eugen Weber, notamment en relation avec les notions de décadence et de classe ouvrière (voir l'*Assommoir* de Zola)<sup>11</sup> –, une alimentation non « cuite » (97), et plus généralement des manières rustres à table (98). Le barbare prussien bien que fort et victorieux reste par bien des côtés un enfant. En d'autres termes, il n'est pas complètement *civilisé*. Plus tard, après avoir été sous l'influence des femmes Baudoche pendant quelque temps, Frédéric prend conscience de la nature de sa civilisation : « il souffrait confusément de ce qu'il y a d'embrouillé dans la civilisation allemande mais aujourd'hui, il aperçoit clairement quel fatras poussiéreux surcharge les greniers de son esprit. Il se connaît comme une chambre de débarras, où s'accumule d'immenses lectures, tout un encombrement venu du dehors » (80). Frédéric est arrivé en

---

11. Eugen Weber écrit : « Au tournant du siècle, la France s'attribuait le premier rang mondial pour la consommation d'alcool et le nombre des alcooliques, avec tout le cortège de folie, de violence et de tares héréditaires qui l'accompagnait » (46). Pourtant ici, selon le narrateur, l'alcoolisme est une tare prussienne.

Lorraine avec deux malles dont une remplie de livres et il parvient peu à peu à se défaire de ces lectures au cours de son séjour avec les Lorraines.

b. L'entrée dans la civilisation franco-lorraine

La traversée de l'ancienne frontière constitue pour Frédéric un passage dans la civilisation. La métaphore filée qui saisit ce parcours assimile l'accès à la civilisation à une série d'épreuves menant à la lumière, l'ultime révélation étant la découverte par Frédéric de son amour pour Colette qui est l'incarnation de l'identité française. Plus haut, on a mentionné que Frédéric ne prêta attention ni aux gravures ni à l'armoire se trouvant dans la pièce qu'il loue chez les Baudouche, et par la suite le narrateur accumule les références au champ lexical de la vision : « ils [Frédéric et ses compatriotes] ne distinguaient rien des trésors spirituels qui reposent dans les terres étendues sous leurs yeux » (33) ; « [Frédéric] ne savait pas distinguer les âmes du pays messin » (41). Peu à peu, l'instituteur parvient à « entrevo[ir] une civilisation nouvelle pour lui » (46) et c'est durant son voyage à Nancy qu'il ouvre véritablement les yeux : « Asmus a bien mûri » et « il aperçoit clairement quel fatras poussiéreux surcharge les greniers de son esprit » (80). Les lumières de la civilisation française lui apparaissent enfin et cela se traduit par une épiphanie d'ordre mystique : « Il devenait Celui qui a trouvé sa voie » (88).

« Cette vue de converti » (88) est mise à l'épreuve peu après lors d'une conversation entre Frédéric et un de ses compatriotes qui, dans le roman, est surnommé « le pangermaniste. » Ce personnage qui n'a aucune épaisseur psychologique ne joue qu'un rôle purement rhétorique dans le texte. Au cours de cette discussion Frédéric a tout le loisir d'exposer sa nouvelle perception des choses et la valeur qu'a prise pour lui la civilisation française. Le paradigme de la

différence entre civilisation ancienne et civilisation nouvelle est repris par Frédéric le francophile : « Nous autres Allemands nous sommes d’hier et [...] il peut se passer plusieurs siècles avant que nous cessions d’être des barbares. Nous avons fait de grands efforts pour nous civiliser rapidement, et nous nous sommes surchargés au point que notre sensibilité n’a jamais pu se développer » (95). Dans le discours du pangermaniste, l’opposition entre ancienne et nouvelle civilisation est à l’avantage de l’Allemagne qui, contrairement à la France décadente, se caractérise par une énergie et une vitalité sans pareil. Le tableau ci-dessous présente plusieurs dimensions qui articulent l’opposition radicale entre la civilisation française et allemande telle qu’elle est représentée dans le roman de Barrès.

<b>France</b>	<b>Allemagne</b>
Ancienne civilisation	Nouvelle civilisation
Décadence	Énergie
Faiblesse	« Vertus mâles »
Sensibilité	Barbarie et rudesse
Bon goût	Mauvais goût
Hygiène et propreté	Saleté
Lumière	Ténèbres
Ordre	Désordre

Frédéric évolue et adopte peu à peu les manières françaises que ses logeuses lui inculquent. L’instituteur prussien prouve donc par cette évolution qu’une greffe est possible et en ceci ce personnage peut apparaître moderne. Maurice Barrès est pourtant le chantre du déterminisme, doctrine selon laquelle tout individu est déterminé par la terre et la culture dont il est issu. C’est ainsi que s’explique, pour l’auteur la fidélité de Colette pour la France alors qu’elle n’a jamais vécu en Lorraine française. Le sang versé par les aïeux sur cette région détermine les allégeances des descendants. Dans son ouvrage *Nous et les Autres*, Tzvetan Todorov résume la philosophie de Barrès ainsi :

Le sentiment nationaliste consiste donc à dire qu'un individu est entièrement déterminé dans ses actes par la nation à laquelle il appartient ; d'où, une fois de plus, la fréquente comparaison avec le monde végétal, et la métaphore de l'enracinement-déracinement répétée à satiété : le sol détermine la plante, la nation détermine l'individu, une plante déracinée meurt, un individu sans patrie se fane. (258)

Frédéric serait-il donc une exception ? Le narrateur du roman qui s'exprime à la première personne s'empresse de noter que cette « capacité civilisatrice » est propre à la Lorraine : « Il y a des petits villages [...] qui [...] m'apparaissent comme des gaufriers, et je crois que tout être, fût-il barbare prussien, soumis à leur action patiente et persistante, y deviendrait lentement Lorrain » (85-86). Pourtant, même cette force civilisatrice a des limites. Alors que Frédéric est à moitié converti, l'« action patiente et persistante » des Baudouche s'effondre brusquement lorsque l'on annonce le passage de l'empereur dans la ville de Metz et que tous les Prussiens, Frédéric y compris, s'unissent pour célébrer « le chef de leur race » (69). Cette célébration publique creuse à cet instant l'« abîme » (70) qui sépare Colette et sa mère de leur locataire.

Cet épisode de régression permet au narrateur d'exposer une définition de la nation. Dans sa description de l'accueil des « immigrés » à l'empereur, il insiste sur l'effet unificateur de l'événement.<sup>12</sup> L'empereur galvanise la foule et crée « une communion de pensées et de sentiments, une vaste unité spirituelle » (68). Cette formulation n'est pas sans évoquer certains passages de la conférence d'Ernest Renan *Qu'est-ce qu'une nation ?* datant de 1882, précédant d'environ trente ans la publication de *CB*. La définition de Renan est elle-même à replacer dans le contexte spécifique du lendemain de la guerre de 1870 et en relation avec des débats des deux côtés du Rhin autour de la question des caractéristiques définitoires de la nation. Le texte de

---

12. Le terme « immigrés » est employé à de nombreuses reprises dans le texte pour désigner les Allemands qui se sont installés dans les territoires conquis.

Renan contient très clairement des références à l'annexion de l'Alsace-Lorraine, et sa définition est donc largement influencée par cette situation particulière.<sup>13</sup>

Même si la langue, la géographie, la religion et la race concourent à former des nations, l'élément nécessaire demeure « le principe spirituel » qui motive la volonté des peuples d'appartenir à telle ou telle nation. Le statut de l'Alsace-Lorraine permet donc à l'intellectuel de confirmer le bien-fondé de sa définition et, implicitement, le caractère erroné de la définition allemande mettant l'accent sur la « race » et la langue comme bases fondatrices de l'identité nationale. Lors du passage de l'empereur à Metz, tous les immigrés se réunissent et cet événement représente pour le narrateur l'expression même du principe spirituel fondateur de la nation, qu'elle soit allemande ou française. Ainsi, la non-participation de Colette et de sa mère aux festivités et à la communion publique de la foule est la preuve dans les faits de leur non-appartenance à la nation allemande.

En contrepoint avec cette scène, la fin du roman propose une autre démonstration du fonctionnement de l'appartenance nationale. Colette participe aux préparatifs à la cathédrale en vue d'une commémoration annuelle dédiée à la mémoire des soldats français tombés pendant la guerre. Alors que les guirlandes des immigrés prussiens confectionnées plus tôt pour le passage de l'empereur dans la ville sont « graves jusqu'à la tristesse » (65-66), celles que composent Colette et d'autres Lorraines à l'occasion de la commémoration sont faites de « papiers d'argent, des fleurs, des perles, de la gaze » (124). Le narrateur lie la dimension religieuse à l'expression du sentiment national de nature quasi mystique : « Ces messins croient assister à la messe de leur civilisation [...]. Ils forment une communauté liée par ses souvenirs et ses plaintes [...] » (133-134). Il existe donc des points de contact entre la pensée de Renan et celle exprimée par le

---

13. Renan explique qu'« [u]ne nation n'a pas plus qu'un roi le droit de dire à une province : « Tu m'appartiens, je te prends. » [...] Si des doutes s'élèvent sur ses frontières [celle de la nation] consultez les populations disputées » (1992, 55-56).

narrateur dans *CB*. L'idée que la nation constitue un ensemble d'individus liés entre eux par un principe d'ordre spirituel en représente un, même si dans la pensée de Renan, ce principe spirituel semble détaché du sentiment religieux.

Les deux auteurs conceptualisent la nation avant tout comme une « âme. »<sup>14</sup> Ils insistent également sur l'importance du passé. Renan explique que ce sont les souvenirs des épreuves difficiles qui renforcent d'identité nationale plus que les souvenirs de l'histoire en général : « En fait de souvenirs nationaux, les deuils valent mieux que les triomphes, car ils imposent des devoirs, ils commandent l'effort en commun » (1992, 54). Cette cérémonie dans la cathédrale représente pour Colette qui est habillée de noir un renouvellement symbolique de ses vœux avec la mémoire des morts français alors qu'elle s'apprête à refuser d'épouser l'instituteur prussien.

Le rapprochement entre Renan et Barrès trouve pourtant des limites. Renan, s'il convient qu'un certain déterminisme concourt à façonner les nations, n'acceptent pas de l'ériger en principe nécessaire. Pour Maurice Barrès en revanche, le rôle du sol et des morts est fondamental. Dans *CB*, on retrouve donc l'élément spirituel de la communion, le passé, les ancêtres et le sol mais dans un ordre d'importance différent de celui exposé par Renan. Pour le romancier, la Lorraine est française non pas seulement parce que ses habitants veulent être français mais parce que la terre de Lorraine détermine absolument leur identité nationale.

Le « plébiscite de tous les jours » (1992, 54) de Renan est particulièrement difficile à exprimer dans la situation de l'annexion. Comment savoir si les provinces veulent toujours rester françaises près de quarante ans après le traité de Francfort ? Le roman de Barrès consiste justement à démontrer que ce plébiscite n'est pas aussi visible qu'on pourrait le croire et qu'il est à l'œuvre dans le quotidien de chacun des Lorrains qui restent fidèles à la France. Un plébiscite

---

14. Pour le narrateur de Barrès, Metz est « une ville pour l'âme, pour la vieille âme française, militaire et rurale » (13).

implique l'expression publique d'un choix, or, ceci est impossible sous le joug allemand. D'où la nécessité d'insister sur le déterminisme du sol et des morts qui lève toute ambiguïté potentielle du côté des Français qui douteraient de la loyauté des Lorrains. Le texte de Barrès établit un dialogue implicite avec la conception de la nation de Renan et pose la question de la forme que la volonté des peuples peut prendre en situation d'annexion. Le roman devient un outil clé qui révèle ce qui paraît invisible.

Le titre de cette section évoquait l'image des « races ennemies » et en effet, le discours dominant de cette fin de XIX<sup>e</sup> et début de XX<sup>e</sup> siècle privilégie cette description des relations franco-allemandes. Comme le précise Eugen Weber, « le mot “race”, très galvaudé au XIX<sup>e</sup> siècle, signifiait souvent “nation”, “peuple”, “naissance”, groupe social ou professionnel, famille, ou même type psychologique » (163). La rhétorique de l'ennemi, si elle trouve ses bases dans un sentiment authentique de revanche, est aussi instrumentalisée par la République qui cherche à se légitimer. Contrairement à la description extrême de « Mademoiselle Fifi » Frédéric Asmus, le personnage barrésien, est doté d'une certaine épaisseur psychologique. Le chantre lorrain du nationalisme offre dans son roman à thèse le parcours d'un prussien dans la civilisation française et sa conversion inachevée aux lumières de la France. Le genre du roman à thèse appelle dans une certaine mesure à la création de personnages à la nature exemplaire. En d'autres termes, les personnages de *CB* fonctionnent comme des exemples de chacune des deux nations représentées. Le narrateur l'annonce dès l'incipit : « Ce qui fournit la matière à tant de livres importants sur l'histoire, sur les races, sur les destinées de la France et de l'Allemagne, était là vivant sous mes yeux » (21). L'appareil discursif mis en place dans le texte repose sur l'utilisation de métonymies transparentes qui font des objets les révélateurs parfaits des psychologies et de l'appartenance nationale. L'intérieur des Baudoche devient un symbole de l'identité française de la Lorraine

alors que les livres de Frédéric reflètent son savoir livresque de surface et son manque de sensibilité.

Peu à peu le texte construit les termes du paradigme d'opposition entre une civilisation française achevée et une civilisation allemande encore trop jeune et immature.<sup>15</sup> Frédéric, s'il montre de la bonne volonté et est conquis par ses logeuses, ne parvient pourtant pas à devenir Lorrain pour la simple raison qu'il n'entretient pas avec son sol une relation privilégiée qui ne peut se former que sur le long terme et par l'histoire de nombreuses générations enracinées dans la région. Le déterminisme barrésien supplante, dans le récit, la condition de volonté dans la définition de la nation. *CB* démontre que « le plébiscite de tous les jours » continue d'avoir lieu en Lorraine et que la décision de Colette en est une preuve ultime. La littérature de l'époque insiste sur le nombre réduit d'hommes « indigènes » dans les régions perdues. On passe la frontière pour échapper de servir dans l'armée allemande, et, s'il on est de famille aisée, on préfère prospérer de l'autre côté de la frontière. En conséquence, la possibilité pour une Lorraine de se marier avec un Lorrain constitue un des dilemmes majeurs de l'époque dans cette région. Colette, en refusant Frédéric, décline non seulement une offre de mariage qui pourrait être la seule, mais aussi une potentielle ascension sociale. Pour rendre le choix de la jeune fille plus cornélien, le personnage du Prussien doit échapper dans une certaine mesure à la caricature, d'où la nécessité de le présenter comme un individu capable de changement.<sup>16</sup> C'est donc dans un roman du chantre du nationalisme français que l'on trouve le personnage de Prussien le moins foncièrement mauvais et le moins conventionnel en rapport avec la norme de l'époque.

---

15. Frédéric est en France dans le but précis d'acquérir une expérience de la vie afin de ne pas être inférieur à sa fiancée qui est décrite comme plus mûre. Il explique au Baudoche que : « Plusieurs fois, en causant, nous nous sommes aperçus qu'elle avait une connaissance des choses et des gens, une maturité plus grande que la mienne. [...] Oui, je dois acquérir dans la pratique de la vie plus d'expérience, afin que je n'aie pas à rougir devant elle » (29).

16. L'auteur emploie l'adjectif « cornélien » dans la préface (12).



Plus qu'une relation hostile entre la France et l'Allemagne, le roman de Barrès produit une thèse selon laquelle non seulement la civilisation française est supérieure à celle de son ennemi, mais elle trouve son âme même dans les pays annexés, c'est-à-dire au plus près de cet ennemi. Les provinces perdues se situent au cœur des enjeux idéologiques de la définition de la nation. L'espace de la frontière est, comme l'explique Balibar, un espace de basculement et d'instabilité et le roman à thèse de Barrès ne parvient pas à contenir cette nature de la Lorraine. À travers certains choix narratifs, on remarque que le paradigme d'opposition radicale entre la France et l'Allemagne si clairement exposé en apparence se trouve subverti ou tout au moins relativisé. Le personnage du Prussien n'est pas si ennemi que l'on pourrait le penser.

### c. Un ennemi pas si étranger

Le titre de l'œuvre, *Colette Baudoche*, suggère que le personnage principal du roman correspond au personnage éponyme. La préface, elle aussi, annonce que le but du récit consiste à « décrire » (11) la situation des nouvelles générations indigènes dans les provinces perdues et leur attachement à la France. Deux textes sont également ajoutés à la fin de l'histoire : un discours de l'auteur « Aux Orphelines d'Alsace-Lorraine. 24 juin 1904 » et un « Discours à Metz » daté du 15 août 1911. En dépit de l'orientation de l'ensemble du péri-texte, la majorité du récit est consacrée au parcours de Frédéric Asmus. Dans l'incipit, le narrateur fait le récit d'une promenade dans les rues de Metz, lorsque soudain un individu attire son attention. Sans entrer dans les détails, il explique qu'il est parvenu à connaître l'expérience de Frédéric en Lorraine chez les Baudoche : « J'ai pu connaître l'emploi de son temps au cours de sa première année messine » (21). L'ancrage proposé par les premières pages du roman est donc présentée comme

déoulant d'une réalité observée et retranscrite. Frédéric est le « phénomène » (21) qui motive la narration.

Colette, quant à elle, n'intervient que peu souvent dans l'ensemble du roman et reste à l'arrière-plan. Son personnage demeure peu développé. Le narrateur insiste sur son caractère moqueur et son attachement à la culture que sa mère lui a transmise. Ce personnage éponyme n'évolue pas. À aucun moment elle n'est convertie aux mœurs allemandes et elle n'a d'intérêt dans le récit que parce qu'elle influence Frédéric. Ce n'est qu'à la fin du roman que Colette passe soudainement au premier plan. Frédéric est reparti pour un temps à Königsberg pour rompre avec sa fiancée allemande pendant que Colette réfléchit à sa proposition de mariage. La dynamique du texte orientée sur le personnage de Colette par les horizons d'attentes est dirigée à nouveau sur le personnage de Frédéric avant que ce dernier ne disparaisse littéralement de l'histoire à la fin.

*CB* oscille ainsi entre un roman consacré au caractère héroïque du personnage éponyme et un *bildungsroman* focalisé sur Frédéric Asmus. Ce décalage a une incidence sur l'empathie du lecteur ainsi que sur l'efficacité de la thèse défendue par l'auteur. Le genre du roman d'apprentissage, généralement associé à la tradition littéraire allemande, s'impose dans *CB* dès les premières pages. Un individu arrive dans un environnement nouveau et sa mission consiste à gagner en maturité et en expérience de la vie. Cette définition du genre s'applique parfaitement au roman de Barrès. Le développement progressif de l'instituteur pourrait être résumé à une liste d'épreuves qui lui permettent finalement d'atteindre la révélation et de prendre conscience de la supériorité de la civilisation française. Le parcours de Frédéric est souvent assimilé à celui d'un enfant qui grandit et devient adulte. Frédéric a au début « la candeur d'un enfant » (34) qui découvre des nouveautés, et par la suite il acquiert les bonnes manières française : « Il apprend

assez rapidement à ne pas mettre le coin de sa serviette à son cou, à ne pas manger avec son couteau, à ne pas plonger le nez dans son assiette, et, d'une manière générale, à boire, manger et souffler avec beaucoup moins de bruit » (98). Les rôles sont inversés et c'est « [l]e professeur Asmus [...] objet de la sollicitude inlassable et des avertissements des dames Baudoche, [qui] entra, sur toutes choses, dans le personnage d'élève » (98).

En conformité avec le genre du *bildungsroman*, l'apprentissage de Frédéric se réalise aussi par le biais de voyages et d'excursions au cours desquels il acquiert un savoir sur la réalité lorraine. En arrivant à Metz, il est invité par d'autres instituteurs prussiens immigrés à découvrir les environs mais le narrateur souligne que ce groupe de jeunes hommes est incapable de saisir « la délicatesse » des paysages. Leur approche est trop méthodique (31). Le même terme sous sa forme adverbiale, « méthodiquement », reparaît plus tard lorsque Frédéric, seul cette fois, s'en va observer « ce que lui signalaient ses manuels » (46). C'est au cours de son voyage de l'autre côté de la frontière à Nancy, suggéré par les femmes Baudoche, qu'il vit une véritable révélation. Le spectacle offert par la place Stanislas achève de lui ouvrir les yeux. La traversée de la frontière et la découverte en France de la ville de Nancy constitue une étape fondamentale dans l'évolution du personnage. Une fusion inexplicée se réalise dans l'esprit de l'instituteur entre la beauté et la clarté de la place Stanislas et Colette.

De retour à Metz, il est amené une fois de plus à sillonner la campagne environnante et cette fois-ci, elle « lui émeut le cœur » (85). La dernière excursion à laquelle l'instituteur participe l'amène à visiter la ville de Gorze et son château en compagnie des femmes Baudoche. Ce déplacement réveille chez Mme Baudoche les souvenirs de l'exode, lorsque des milliers de Lorrains décidèrent de ne pas rester en Lorraine allemande et traversèrent la frontière. Alors que

Frédéric croit à une possible alliance entre son peuple et la culture française d'Alsace-Lorraine, les pensées des deux femmes sont empreintes de recueillement.

Le contact de Frédéric avec l'environnement lorrain et plus particulièrement la nature lorraine contribue à faire de lui un personnage quasi romantique à la fin de son parcours où il parvient à développer sa sensibilité. En contraste avec cette évolution majeure, les femmes Baudoche ne changent guère. *CB* n'est pas le roman de l'apprentissage de Colette et le narrateur la présente comme sachant d'emblée ce qu'il est nécessaire de savoir. Ce personnage féminin paraît donc bien plus limité que celui du Prussien. Lorsque, au cours d'une conversation au sujet de l'histoire de la région, Frédéric lui rappelle que pendant de longs siècles la Lorraine était allemande, la jeune femme répond : « Je ne sais pas ce qu'ont pensé, il y a mille ans, les gens de Metz, mais je sais bien que je ne peux pas être une Allemande » (53). Le roman de Maurice Barrès propose donc une version extrême du roman d'apprentissage, où l'apprentissage en question correspond à un processus civilisateur alimenté par une exposition à la culture française en Lorraine allemande par le biais du contact avec les femmes Baudoche, et par le biais du voyage à Nancy. Plus qu'un simple roman d'apprentissage, Maurice Barrès a écrit un « roman de civilisation. »

Le portrait de l'ennemi est également subverti par une certaine affinité existant entre Frédéric et le narrateur. Ceci est particulièrement notable dans une réplique de Frédéric au pangermaniste où il décrit son voyage à Nancy au cours duquel lui fut révélée la perfection de la culture française : « Sur la place Stanislas, vous verriez un sentiment souple, facile, heureux, et surtout une œuvre précise, calculée, rigoureusement voulue, où tous les effets sont coordonnés, hiérarchisés, pour produire l'ensemble le plus noble et le plus aimable » (94). Plus tôt, au moment où Frédéric se trouve à Nancy, le narrateur intervient pour offrir une description de la

ville : « Ce double caractère, cet heureux équilibre de la discipline et du caprice, c'est la gloire du Nancy de Stanislas. On y trouve la marque d'une volonté sûre de soi, servie avec la plus brillante exactitude. Quelle leçon de justesse dans la pensée et dans l'exécution ! » (76). On remarque une unité de ton et de vocabulaire entre les deux passages, ainsi, les deux voix, celle de Frédéric et celle du narrateur, sont mêlées.

Au sein de la machine didactique de *CB*, la voix narrative représente l'autorité dans le roman. Ceci n'est pas particulier à ce roman mais à de nombreuses œuvres de Maurice Barrès. Gilbert Chaitin, dans son livre *The Enemy Within: Culture Wars and Political Identity in Novels of the French Third Republic*, revient sur cet aspect de la prose barrésienne:

[t]he target of [the critics'] objections is the didacticism of the nationalist roman à thèse, Barrès's narratorial pose as the schoolmaster who, like a teacher driving a lesson home to his pupils, defines and delimits the meaning of his fiction and then constrains his reader's freedom of judgment by imposing that univocal and unilaterally defined interpretation onto every episode and circumstances of his narrative. (81)

Frédéric, l'instituteur prussien chargé en partie de la propagande allemande en territoire annexé, devient l'outil principal de la thèse de Barrès, l'auteur-instituteur. Les rôles sont inversés et Frédéric devient élève au cœur de la rhétorique du narrateur-observateur qui contrôle le récit.

La conversation avec le pangermaniste déjà évoquée à plusieurs reprises constitue un moment crucial dans la rhétorique didactique mais les arguments exposés par le défenseur de l'idéologie allemande restent caricaturaux. Un de ces arguments consiste à affirmer la légitimité de l'Allemagne à prendre contrôle de tout territoire ayant en partage la langue allemande et une histoire, même lointaine, avec la Prusse : « [a]ujourd'hui tout ce qui a des origines germaniques doit retourner à l'empire » (94-95). Alors que Renan et d'autres auraient objecté la prééminence du droit des nations à décider de leur destin sur la langue et l'histoire, Barrès, dans le troisième volet des *Bastions de l'est* intitulé *Le génie du Rhin* propose en substance le même argument que

le pangermaniste, cette fois du point de vue français. Il affirme au lendemain de la Première guerre mondiale, alors que l'Alsace-Lorraine revient à la France, qu'« [i]l s'agit de retrouver dans l'esprit et les institutions du Rhin la part dont il est légitime d'attribuer la paternité à la France et que l'emprise de la Prusse a trop fait perdre de vue » (*Le génie du Rhin* xiii). L'auteur parle ici du Rhin, c'est-à-dire des deux rives du fleuve.

En plus du décalage entre le titre et la thèse d'un côté et le contenu du récit de l'autre, et des relations intimes entre la voix narrative et le personnage de Frédéric, la figure de l'ennemi radical est aussi subvertie par l'ensemble des liens que ce *bildungsroman* tisse avec l'œuvre et la personne de Goethe. Barrès avait une grande admiration pour l'artiste allemand et ce sentiment transparaît clairement dans le roman. D'abord, au début du récit lorsque le narrateur-observateur remarque Frédéric arrivant à Metz, il le compare explicitement à l'écrivain allemand : « Il me rappela d'une certaine manière [...] ce mémorable portrait, à la fois ridicule et beau, que l'on voit au musée de Francfort, du jeune Goethe étendu dans la campagne romaine et pareil à un jeune éléphant » (20-21).

Il existe une série de parallèles entre *CB* et *Les souffrances du jeune Werther*. Werther part pour Wahlheim et Frédéric s'installe à Metz. Ce déplacement géographique constitue dans les deux cas le moteur de l'intrigue. Chacun des deux personnages rencontre une jeune fille, Charlotte et Colette respectivement, et dans les deux cas, un des protagonistes est promis à quelqu'un d'autre, Charlotte à Albert et Frédéric à sa fiancée. À la fin du roman de Goethe, Werther se suicide de chagrin ; dans *CB*, Frédéric ne peut épouser Colette et il disparaît soudainement du récit. Le roman de Maurice Barrès ajoute à sa version d'un amour contrarié la dimension de la frontière et des différences nationales. De plus, contrairement à Werther qui est dépeint comme un individu d'une grande sensibilité, Frédéric est caractérisé par son manque de

sensibilité qu'il parvient à combler en partie au cours de son séjour en Lorraine. Le narrateur rend compte de l'évolution du personnage lorsque, à la fin, « il sent la nature à la mode d'un Werther » (87).

Plus tard, lorsque Frédéric en compagnie de Colette et de sa mère visite le château de Gorze et que Mme Baudoche évoque l'exode des Lorrains, le narrateur explique qu'il ne peut véritablement comprendre l'émotion des femmes Baudoche à cet endroit puisque pour lui, la guerre et ses conséquences lui ont permis de rencontrer Colette. Le narrateur fait un parallèle avec le poème de Goethe *Hermann et Dorothee* qui évoque l'invasion de la rive gauche du Rhin par la France pendant la Révolution française et comment cela a permis à Hermann de rencontrer Dorothee qui vivaient sur cette rive et qui chercha refuge de l'autre côté du fleuve : « Le héros de Goethe trouve un paisible bonheur au milieu des infortunes de la guerres » (114). Flora Emma Ross a étudié l'influence de Goethe sur l'œuvre de Barrès et souligne le cas précis de *CB* sans pourtant entrer dans les détails:

*Hermann und Dorothea* served definitely as a model for *Colette Baudoche* and many elements of these two domestic epics, one in poetry and one in prose, are very similar. However, the classic serenity and objectivity of the German epic is lacking in the French, and the touching beauty and pathetic charm of the latter suffer at times from a too apparent patriotic motive. (217)

*CB* trace pourtant un destin inverse à son personnage principal. Associé à la nation conquérante et victorieuse, Frédéric ne parvient pas à pérenniser ce « paisible bonheur » trouvé auprès de Colette. Alors qu'Hermann trouve l'amour en temps de guerre où la France représente la force conquérante, Frédéric est rejeté en pays conquis.

Enfin, Goethe est évoqué encore une fois dans le roman pendant la joute verbale entre Frédéric et le pangermaniste. Alors que ce dernier affirme que l'Allemagne est destinée à dominer et à « revivifier » les provinces conquises, Frédéric s'appuie sur la pensée de Goethe

pour soutenir son argument francophile. Ainsi, il tente de trouver un compromis entre son identité allemande et l'héritage correspondant, et son goût pour la culture et la langue française : « Rappelez-vous ce qu'il [Goethe] a écrit, que nous autres Allemands nous sommes d'hier et qu'il peut se passer plusieurs siècles avant que nous cessions d'être des barbares. [...] Goethe, Schiller et beaucoup de grands hommes ont déclaré qu'il fallait à la pâte allemande un peu de levain français » (95). *CB* propose donc en filigrane un dialogue avec l'œuvre de Goethe où transparait une admiration pour l'écrivain allemand francophile. *CB* qui est un roman censé s'adresser à un lectorat français qui se désintéresse de la question d'Alsace-Lorraine, repose principalement sur un personnage de Prussien dénué de toute malveillance fondamentale, et qui évoque aussi un des auteurs allemands les plus populaires. *CB* constitue la preuve de l'enchevêtrement culturel et de l'influence réciproque possible entre les deux rives du Rhin.

Flora Emma Ross formule ainsi l'ambiguïté des références à Goethe dans l'œuvre de Barrès : « There is a curious anomaly in the fact that on occasions of deep and vital concern to the inhabitants of Lorraine, their most ardent patriot so often reaches across the Rhine to summon the voice of one who, to most of his readers or hearers, belongs irrevocably to the other side » (50). L'auteur propose quelques pistes d'explication pour ce phénomène. D'abord, pour Barrès, Goethe fut largement influencé par la France. Ensuite, il ferait une distinction majeure entre le maître de Weimar et les Prussiens qui ont annexé l'Alsace-Lorraine : pour lui, il ne s'agit pas de la même culture, ni de la même race. Au contraire, Goethe incarnerait une synthèse heureuse de la pensée française et allemande :

Ce Rhénan représente, selon moi, le meilleur effet que la civilisation française peut se flatter d'exercer sur les régions en éternel suspens qui avoisinent le grand fleuve historique. Il demeure un de nos titres de gloire dans Strasbourg, un signe éclatant de notre généreuse influence, lui qui a passé sa vie dans la nostalgie de la meilleure France, et qui était venu chercher ici même sa première initiation aux choses de chez nous, que par la suite il apprit mieux à trier et à goûter. (*Le génie du Rhin* xviii-xix)



Ross réfute la thèse de Curtius selon laquelle plus Barrès sombre dans une doctrine nationaliste, moins il est à même de véritablement saisir la pensée de Goethe. Pour Curtius, *CB* est un exemple de la manière dont le nationalisme s'inscrit en opposition avec la pensée de Goethe (Ross 18-19). Ross démontre que même dans les dernières œuvres de Barrès (ce qui inclut *CB*), l'admiration pour Goethe reste très prononcée, on ne peut donc dégager une évolution négative de la perception de Goethe par Barrès. Ce dernier parvient à concilier ce qui paraît inconciliable. Dans *CB*, cette « Goethean consciousness » (Ross 16) imprègne le récit, et plus qu'un discours adressé à ses compatriotes français, ce roman s'inscrit plutôt comme un dialogue ouvert avec un des plus grands écrivains allemands qui représente pour l'auteur une inspiration cruciale dans l'ensemble de son œuvre.

Anselmo, dans son analyse des personnages de Prussiens dans la littérature patriotique française de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle note que ces figures n'échappent quasiment jamais au stéréotype de l'étranger barbare brutal. Pourtant, il remarque que le cas de Frédéric Asmus s'inscrit en contraste avec le reste du corpus :

Oddly enough, Frederic Asmus is also the one German who least resembles the conventional German character that the nationalist authors regularly satirize. Whereas his German counterparts either hypocritically present acceptable demeanors in public or drastically evolve from caring fiancés and husbands into imperious tyrants, Asmus actually changes from an uncivilized German into a highly cultured and sophisticated individual. (99)

Alors que l'on pourrait s'attendre à moins de nuance chez cet auteur qui est aussi un politicien farouchement engagé dans la défense de l'Alsace-Lorraine et de l'identité française, on trouve dans *CB* un personnage de prussien francophile. Pour autant, la rhétorique de l'ennemi radical n'est pas absente et repose même principalement sur l'assimilation de l'ancienne frontière entre la France et la Prusse, le Rhin, à une frontière de civilisation. En s'installant en France, Frédéric franchit une barrière culturelle et ouvre les yeux sur la supériorité de la civilisation française. De

la même manière que la Lorraine, région frontière, se caractérise par une instabilité des identités, le roman de Barrès oscille entre l'affirmation d'une Lorraine profondément française et une certaine admiration pour l'Allemagne de Goethe. La question du personnage principal, du roman de formation et du type de formation dont il s'agit, l'affinité entre la voix narrative et celle de Frédéric, et l'intertextualité avec l'œuvre de Goethe concourent à détourner la thèse du roman qui consiste à convaincre les Français de la loyauté des Lorrains, et l'affaiblit.

Susan Suleiman affirme que « the *roman à thèse* is essentially an authoritarian genre: it appeals to the need for certainty, stability, and unity that is one of the elements of the human psyche » (10). Ce besoin est impossible à satisfaire dans le contexte de la frontière comme le démontre le roman de Barrès. À la question « qui est le véritable ennemi radical à la frontière du nord-est ? » on peut répondre que la littérature s'efforce de construire une figure du Prussien ennemi radical qui n'est justement pas toujours aussi radicalement autre qu'on pourrait le penser. Le fait que l'on trouve chez Maurice Barrès, et non pas chez un auteur mineur du courant nationaliste, un contre-exemple à la caricature du Prussien barbare est significatif. L'analyse de *CB* a mis en lumière l'instabilité au cœur de l'œuvre qui nous empêche de répondre que le Prussien est bel et bien l'Étranger-ennemi de l'époque. L'esprit de revanche est plus qu'essoufflé en 1909, date de parution de *CB*, et la politique intérieure domine les préoccupations du peuple. Entre 1871 et 1914, le terme « ennemi » apparaît dans le titre de publications où l'ennemi en question est soit l'église, soit le socialisme, soit le Juif.<sup>17</sup> Curieusement, aucun de ces titres ne renvoient à l'ennemi prussien.

---

17. Recherche effectuée le 12/06/2010 à partir du site *Gallica* (<<http://gallica.bnf.fr>>). Les résultats incluent les quelques titres suivant *Le socialisme, voilà l'ennemi* (1896), *Le cléricalisme, voilà l'ennemi !* (1879) et *Le juif, voilà l'ennemi ! Appel aux catholiques* (1890).

## **B. Les étrangers à la frontière de l'est**

L'Alsace-Lorraine fonctionne dans la conscience collective des Français comme l'espace par excellence de la présence étrangère. D'abord, en tant que région industrielle en plein développement, elle accueille de part et d'autre de la frontière des immigrants d'origines diverses à la fin du XIX<sup>e</sup> et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, on voit s'opérer une fusion entre la figure du Prussien, celle de l'Alsacien ou du Lorrain, et enfin celle du Juif. Ces trois éléments amalgamés créent une figure ultime de l'étranger ennemi qui assimile tout Alsacien ou Lorrain à un traître potentiel. L'historien Laurent Dornel remarque que « [la Troisième République] a permis d'[...] affirmer deux figures importantes appelées à durer, distinctes sans être étanches : l'ennemi et le travailleur étranger. Bientôt, avec l'affaire Dreyfus, une troisième figure viendra s'y ajouter : celle du juif » (71). L'Alsace-Lorraine constitue l'espace-frontière où ces trois catégories fusionnent.

Paul Smith, dans un article intitulé « À la recherche d'une identité nationale en Alsace (1870-1918) » rappelle que « Dreyfus avait été suspecté non seulement comme Juif mais aussi comme Alsacien » (34). L'ampleur de l'affaire n'est donc pas sans conséquence sur la perception des provinces perdues de la part des Français. Michael Burns résume :

[...] he became a unique symbol for allies and enemies alike: symbol of the persecuted Jew and of the 'destiny of Israel', as Charles Péguy, Daniel Halevy and Bernard Lazare believed ; symbol of the eternal 'Jewish treason', as Édouard Drumont and Henri Rochefort insisted. Barrès called him 'nothing but a pretext' for the struggle over larger, more important issues. But Alsace remained an essential ingredient in the prisoner's strategy of survival, and the same sentiments he held as an exile in Paris he expressed as

an exile on Devil's Island; only now he longed for two reunions – with his Parisian family and his lost homeland. (56)<sup>18</sup>

L'étranger est donc aussi incarné dans la figure de l'Alsacien ou du Lorrain, qui, trente ans après l'annexion, est suspecté d'avoir changé d'allégeance.

En contraste avec cette opinion publique relativement partagée, les romans patriotiques proposent une toute autre image des provinces perdues : celle d'hommes et de femmes qui, au quotidien, continuent de résister à l'envahisseur. Dans sa thèse, Anselmo a analysé les personnages féminins alsaciens et lorrains dans ces romans et il conclut : « There is little room for variation in the patriotic novels where the female figure is concerned, and herein lies the ultimate reason for the literary oblivion into which these characters have fallen-they are remarkably tenacious and patriotic, but they are nevertheless simple and one-dimensional as far as literary characters are concerned » (184). Colette est, sans conteste, une illustration parfaite du personnage féminin qui se sacrifie mais qui demeure également dépourvu de toute épaisseur psychologique. Anselmo étend cette remarque à l'ensemble des personnages lorrains et alsaciens (141) qui créent tous ensemble le « myth of heroic resistance » (51).

Pourtant, il existe des contre-exemples. Le corpus sur lequel Anselmo s'appuie n'inclut pas vraiment le texte incontournable de René Bazin, *Les Oberlé* (1901), qui rencontra pourtant un très grand succès auprès du public. L'auteur reconnaît que ce roman est « [o]ne of the most important of the nationalist novels of the interwar period » (49), et pourtant il n'est brièvement mentionné que deux fois dans sa thèse. Ce roman propose une variété de personnages alsaciens qui remettent en question la typologie établie par l'auteur. Ces personnages complexifient la définition de l'héroïsme, du sacrifice et du patriotisme et le roman tout entier insiste sur la

---

18. Burns ajoute que « Dreyfus who shared Blum's admiration for Barrès, and who read the novelist on Devil's Island without knowing his role in the affair, understood the strengths and weaknesses of that author from Lorraine better than Barrès ever understood the Alsatian Jew he reviled » (58).

multiplicité de fractures divisant les groupes que l'idéologie patriotique simplificatrice tend à dépeindre comme homogène. L'étude des personnages alsaciens ou lorrains dans *Les Oberlé*, *Baltus le Lorrain* (Bazin), et *Le banni* (Erckmann-Chatrian)<sup>19</sup> signalent d'une part un désintérêt en France pour la question d'Alsace-Lorraine qu'une certaine littérature cherche à compenser. L'existence d'une littérature patriotique peut en effet faire écran au fait que le désir de revanche n'était pas répandu à l'époque dans l'opinion publique. D'autre part, il existe une tension problématique entre nationalisme et régionalisme.

a. L'écrivain comme trait d'union précaire

La littérature nationaliste qui alimente le sentiment de revanche cherche à convaincre son lectorat que la réponse à la question initiale – qui sont les étrangers à la frontière de l'est ? – n'est pas aussi évidente que l'on pourrait le penser. Il s'agit de persuader le lecteur que les Alsaciens-Lorrains qui ont décidé de rester chez eux et n'ont pas opté pour la nationalité française au lendemain de la guerre ne sont pas des traîtres à la nation pour autant. Cet objectif des écrivains implique une conception particulière de leur mission et de leurs capacités à déceler une vérité qui serait cachée. Maurice Barrès et René Bazin se présentent explicitement comme des individus capables de déchiffrer la réalité des provinces perdues. Ceci implique que la réalité du sentiment de fidélité des Alsaciens et des Lorrains à la France n'est pas évidente ou qu'elle est cachée. Il faut donc le regard et les écrits de certains écrivains pour relayer cette réalité de l'autre côté de la frontière.

---

19. Il ne s'agit ici en aucun cas de romans de gauche, bien au contraire. Ils sont inclus dans la catégorie des romans nationalistes en tant qu'ils expriment une opposition forte à l'annexion de l'Alsace-Lorraine par l'Allemagne.

En 1917, Paul Helmer, un homme politique né en Alsace en 1874 (après l'annexion donc), publie une série de conférences dans un ouvrage intitulé *France-Alsace* accompagné d'une préface de Maurice Barrès. Ce dernier, jouant sur le titre de l'ouvrage, présente l'auteur comme « le trait d'union entre la France et l'Alsace » (xv). Helmer affirme pour sa part qu'il est nécessaire d'être un « observateur attentif » (3) pour saisir l'attachement de l'Alsace à la France. Il ajoute plus loin qu'« [i]l n'est pas facile de distinguer pour quelqu'un qui n'est pas au contact des choses d'Alsace : car il y a des Alsaciens bons Français qui ne parlent que le dialecte ; et il y a des Allemands qui parlent un excellent français. Cette ignorance du pays a déjà produit au début de la guerre des erreurs regrettables et même des méprises funestes » (48). Il insiste également sur la séparation complète entre la population d'Alsaciens et les immigrants allemands (67), ainsi que sur la « 'protestation masquée' de la nouvelle génération d'Alsaciens » (63).

Cette rhétorique de l'auteur-traducteur, de l'auteur qui maintient la liaison se retrouve aussi chez Maurice Barrès lui-même. Il publie en 1901 un article dans *Le Figaro* intitulé « Les annexés », où il fait la critique du roman de René Bazin *LO*. Il exhorte le lecteur à lire le roman et affirme que « [p]lus d'exemplaires se vendront, plus de Français connaîtront les conditions morales où vivent les annexés en Alsace-Lorraine. » Il critique les Français qui après avoir voyagé dans les provinces pensent pouvoir en comprendre les habitants : « vous vous imaginez savoir que les Alsaciens-Lorrains sont enchantés et qu'ils ne voudraient plus redevenir français », mais « [d]ans chaque famille, et comprenez bien ceci, dans chaque conscience, il y a de la discorde. » Barrès, trait d'union entre la France et la Lorraine, avait aussi organisé des conférences clandestines en Lorraine allemande où il assurait son auditoire de l'indéfectible loyauté de la France.<sup>20</sup>

---

20. Par exemple Barrès affirme à son auditoire messin en 1911 : « Depuis quarante ans, la pensée la plus fidèle de la France est tournée vers Metz et Strasbourg » *Discours à Metz* (1911), 8.

René Bazin a lui aussi joué le rôle d'intercesseur de part et d'autre de la frontière par le biais de ses écrits de fiction mais aussi par l'intermédiaire de ses conférences. Dans *L'Âme alsacienne*, publié en 1902, il s'adresse à un public de Français et expose la situation en Alsace. Après avoir commenté l'histoire de la région et expliqué son identité essentiellement française, l'auteur invite l'auditoire et le lecteur à « entrer dans les maisons de l'Alsace qu'habitent les Alsaciens » (13) et à être patient et attentif car « les voyageurs pressés sont mal renseignés » (13). Bazin passe en revue les opinions des Alsaciens vis-à-vis de la France. Il définit quatre groupes principaux répertoriés sur le terrain au cours d'un voyage : ceux « qui ont accepté la conquête allemande » (14), ceux qui « sont résignés » (14), ceux qui pensent que « L'Alsace doit rester alsacienne » (16), et ceux qui « redemandent la vieille patrie perdue » (19). Cette circulation des auteurs et de la littérature afin de maintenir le lien entre l'Alsace-Lorraine et la France témoigne d'une évolution résultant de plus de trente ans de séparation.

#### b. Surdéterminer l'identité française des Alsaciens et des Lorrains

Les romans de Bazin, de Barrès et d'Erckmann-Chatrian insistent tous sur l'identité celtique ou romaine des personnages autochtones. Dans *LO*, l'oncle Ulrich, en dépit d'un patronyme germanique ressemble à « un Méridional, à cause de la pâleur italienne de ses joues rasées, de ses paupières cernées d'ombre, à cause de ses cheveux foncés qu'il portait séparés sur le côté » (16). L'aîné des frères Baltus est « un vieux Latin » et « on [l'] appelle [...] « le Romain » » (4). Le narrateur le souligne dès le début du roman que « le sang des Baltus [...] était pur » (14). Quant au roman d'Erckmann-Chatrian *B*, les irréductibles Alsaciens sont assimilés à des êtres primitifs vivant dans une grotte qui comporte des peintures rupestres témoignant de l'identité des

habitants des lieux : « le sanglier représente nos anciens de trois à quatre mille ans : la race des Celtes, dont nous descendons tous sur cette rive gauche du Rhin. Voyez, il attend le loup de pied ferme, les défenses en avant, pour le découdre, car le loup représente les Germains » (240). Cette même idée se retrouve chez Maurice Barrès pour qui Colette, explique-t-il, « n'est pas seulement une jeune fille de Metz, en 1908 ; j'aime en elle des tas de petites Lorraines de la ville ou du duché, éparses sur des siècles, des petites Gallo-Romaines dont j'apprécie l'accent, tous les accents de l'âme » (161). Sylvia M. King qui a étudié les *Cahiers* de Barrès remarque que « [c]omme [il] verra toujours sur le Rhin le conflit entre les races latine et germanique, il insiste, dans son parcours d'Épinal à Toul, sur la bienfaisance du règne romain pour ces tribus celtiques et gauloises de la Moselle [...]. [P]our Barrès, la nation française est une route qui mène du Rhin à la Méditerranée » (122).<sup>21</sup>

L'affirmation de cette identité fait partie de l'idéologie nationaliste qui ne repose pas sur une vérité absolue, et comme Michael Loriaux, qui a examiné les discours idéologiques ayant trait à la Rhénanie, l'explique « [t]he distinction between « Gaul » and « German » is questionable » (16). Le passé celte et latin du nord-est est un substrat culturel crucial qui articule la différence avec les Allemands. Cette insistance sur l'identité latine dans le contexte de la nation française reparaît à cette époque dans le contexte de la colonisation pour construire la différence radicale existant entre les colons et les colonisés, et également pour légitimer la conquête.

Les romans semblent insister d'autant plus sur l'identité celte ou romaine des Alsaciens-Lorrains que la langue qu'ils utilisent représente un problème fondamental dans la perception de ce groupe par les Français. Si les intellectuels français de l'époque comme Ernest Renan continuent d'insister qu'une nation n'est pas réductible à la langue et que la volonté est tout, pour

---

21. King précise d'ailleurs que « Barrès aime à rappeler que la Marseillaise est née à Strasbourg » (137).



l'opinion publique, les dialectes germaniques parlés en Alsace-Lorraine tendent à rapprocher ces deux régions de l'Allemagne.<sup>22</sup> Les romans étudiés ici sont en langue française et ne représentent pas toujours le gouffre linguistique existant entre l'Alsace plus particulièrement, et la France. Il s'agit donc pour les écrivains de surmonter un paradoxe résumé par Paul Smith en relation avec Maurice Barrès : « Barrès mit en lumière le paradoxe selon lequel, dans la perspective d'un nouveau nationalisme, les Alsaciens se situaient tout à la fois au cœur de la nation française en vertu de leur assimilation à la vie quotidienne depuis la Révolution, et à sa marge extrême sur le plan culturel » (33).

Le lecteur parvient à comprendre que la langue principale en Alsace n'est pas le français par le biais de petits détails dans la narration. Dans *LO*, on apprend que Joseph Oberlé, accusé d'être un « rallié » (21), envoya son fils faire ses études en Allemagne afin de lui offrir des leçons de français qu'il n'aurait pu obtenir en Alsace sans devenir suspect aux yeux de l'administration allemande (66). Dans *Baltus le Lorrain*, on comprend que pour Jacques Baltus, l'instituteur de Condé-la-Croix,<sup>23</sup> le français n'est pas la langue quotidienne lorsque, après 1918, en attendant les membres de l'administration française qui réintègrent les territoires, il s'inquiète « de ne pas assez bien parler le français » (56).

Par contre, *CB* propose un cas différent : on parle encore français à Metz. La langue française constitue d'ailleurs un thème majeur de ce roman. Contrairement à l'Alsace où les parlers germaniques étaient plus répandus, le caractère français de la Lorraine est plus facile à démontrer. Alors que Frédéric Asmus demande à Colette en allemand s'il lui serait possible de visiter les chambres à louer, elle lui répond en français de patienter un moment et va en informer

---

22. Paul Helmer, alsacien, se demande : « Est-il donc si difficile à comprendre que la langue n'est pas tout ? » (118).

23. D'après le narrateur, le nom de la ville où se trouve la ferme des Baltus, la Horgne-aux-moutons, a pour origine le « temps où la Lorraine, peuplée de Celtes et gouvernée par Rome, parlait la langue latine : *horreum*, la grange » (3).

sa grand-mère (22). Par la suite, Frédéric fait des efforts pour améliorer son français et devient même un fervent défenseur de la langue française contre l'administration allemande qui cherche à imposer l'allemand. La langue constitue un facteur essentiel dans la perception des Alsaciens et des Lorrains comme étrangers à la nation française. L'Alsace demeure une exception : « One notable failure of the centralizing drive of the French Revolution in Alsace came in the domain of language » (Harvey, 15). Lorsqu'en 1918, les troupes françaises entrent dans les provinces de l'Est, elles sont choquées de constater qu'il existe un véritable gouffre linguistique :

Equally, they were not prepared for the linguistic gulf which lay between them and the majority of the native population which spoke German or Germanic dialects. They clearly arrived with the assumption that national sentiment followed language. The indigenes on the other hand, had been led to believe that a return to French sovereignty would be accompanied by respect for the region's special religious practices, local dialects, and laws, as well as a reward for their ongoing loyalty to France throughout annexation and the war. General Mangin, at the head of the liberating forces in the Moselle had, after all, promised, 'your families and your property will be protected; your institution and your traditions will be respected.' (Lawrence, Baycroft et Grohmann 68)

Les promesses du général ne furent pas totalement tenues et la langue française ne fut réintroduite qu'après de nombreuses années. Nous verrons plus tard que c'est dans le domaine de la laïcité, si chère à la République, que la réadaptation des provinces de l'Est à la France fut la plus rude.

### c. Les traîtres et les martyres

Ces romans dits « patriotiques » sont généralement sous-tendus par la logique nationale simplificatrice qui présuppose que la nation française est fondamentalement différente des nations voisines. Or, dans les romans choisis pour cette étude, d'autres lignes de fractures que les divisions nationales structurent la société. La définition du « traître » est mise en question et

brouille les idées préconçues. Les auteurs cherchent à mettre en évidence les circonstances atténuantes des Alsaciens-Lorrains et les dilemmes qu'ils rencontrent au quotidien. La première question qui se pose consiste à savoir si les Alsaciens-Lorrains ayant opté et donc émigré en France sont plus patriotes que ceux ayant décidé de rester et de prêter serment à l'empereur. La nouvelle d'Alphonse Daudet, « La vision du juge de Colmar », offre une réponse. On y raconte un rêve du juge Dollinger qui, ayant refusé de quitter sa fonction de juge après la guerre, a prêté serment à l'empereur. Dans ce rêve, Dollinger se trouve assis sur son rond de cuir, symbole de la position sociale qu'il n'a pas voulu abandonner, alors que toute l'Alsace émigre vers la France. Ne pouvant bouger, il subit les regards menaçants de la foule qui passe devant lui. Le rêve évolue et soudain Dollinger se voit enterré au cimetière de Colmar, entouré de Prussiens. Bismarck arrive et dépose en guise de couronne funéraire le rond de cuir du juge. Cette nouvelle suggère que les raisons pour lesquels certains ont décidé de rester, principalement liées au rang social et au pouvoir correspondant, l'ont emporté sur le sentiment d'appartenance nationale. Le juge est l'objet de quolibets de la part des Alsaciens qui partent et des moqueries des Prussiens avec qui ils se retrouvent finalement. Ce conte illustre la perception, côté français, de ceux qui n'ont pas opté au lendemain de la guerre.

Dans *CB*, d'autres raisons sont invoquées pour expliquer le choix des Baudoche de rester en Lorraine : il était nécessaire de garder les terres, et l'on pensait que l'annexion ne durerait pas longtemps. Pour Barrès, la vraie preuve de fidélité se trouve chez ceux qui sont restés. Sylvia M. King résume cette idée : « Peut-on mieux faire voir sa fidélité envers la France en se réfugiant chez elle, ou en restant chez l'ennemi ? La décision se fait très vite : le vide créé par le départ d'un Français est immédiatement comblé par un émigré allemand, il faut donc rester. Mais alors

il faut obéir à la loi d'Outre-Rhin, on a l'air d'y donner son consentement, d'être traître à son idéal » (156). Le dilemme créé dans cette situation rend la définition du traître caduque.

Dans le roman *LO*, Joseph Oberlé s'est peu à peu rendu à l'évidence que l'annexion était un fait accompli et qu'il fallait tout de même survivre et conserver l'usine de la famille et ne pas la laisser tomber aux mains de l'envahisseur. Il rentre dans les faveurs des administrateurs prussiens afin d'avoir plus de pouvoir et donc plus d'indépendance. Maurice Barrès soutient les décisions de ce personnage : « il trahit la France pour qu'un Français garde une autorité en Alsace » (« Les Annexés »). Pourtant, ces raisons ne sont pas acceptées par le maire de la ville, Xavier Bastian, qui lui aussi a décidé de rester mais se refuse à toute coopération avec les Allemands. Au sein même de la famille Oberlé, les avis divergent quant au bien-fondé de l'attitude de Joseph. Son épouse ne le soutient pas mais reste silencieuse, et son père, fervent opposant à l'envahisseur demeure farouchement opposé à ses agissements en dépit de son grand âge et de sa santé fragile.

Dans le roman, le personnage de Joseph Oberlé avance ses raisons pour expliquer son comportement. On insiste notamment sur l'absence de lien économique entre la France et l'Alsace qui pousse les industriels alsaciens à se tourner vers l'Allemagne pour faire survivre leur commerce : « Il ne faisait presque plus d'affaire avec la France ; il ne recevait plus de visites de Français même intéressées, même commerciales. La France, si voisine par la distance, était devenue comme un pays muré, fermé d'où rien ne venait plus en Alsace, ni voyageurs, ni marchandises » (47). Se sentant ainsi rejeté par la France, Joseph cherche à éviter à ses enfants de vivre le même sort vis-à-vis de l'Allemagne : « je ne veux pas qu'ils soient malgré eux sur la liste des Alsaciens parias » (50), explique-t-il. Lorsque son fils revient en Alsace après de longues études en Allemagne, Joseph le met en garde contre toute tentation de mêler la politique

aux affaires puisque, dit-il, « ce n'est pas la France qui achète. Elle est très loin la France, mon cher ; elle est à plus de deux-cents lieues d'ici, tout au moins on le dirait, au peu de bruit, de mouvement et d'argent qui nous en vient » (64). L'ultime conseil qu'il donne à son fils est le suivant : « j'étais un Français ? je deviens un Alsacien. Fais de même » (46). Maurice Barrès lui-même, dans un article consacré au roman de Bazin ne présente pas Joseph Oberlé comme un traître, même si chez lui, « le sentiment économique a triomphé [...] du patriotisme » (« Les Annexés »). Barrès le défend à la fin de son article en se félicitant du choix de Joseph de rester en Alsace après la défaite contrairement à son fils, Jean, qui finit par passer la frontière pour la France.

Dans *Baltus le Lorrain*, René Bazin dépeint une autre situation qui empêche toute définition stable du traître à la nation. À peine âgé de dix-huit ans, le fils de Jacques Baltus, Nicolas, est enrôlé dans l'armée allemande. Combattant sur le front russe pendant quelques temps, il est ensuite envoyé à Verdun pour se battre contre l'armée française. Il promet dans une lettre adressée à sa famille qu'il ne tirera jamais sur un Français (95-96). Porté disparu peu après, son corps ne fut jamais retrouvé et il est probable qu'une balle française ait mis fin à ses jours. Joseph Oberlé et Nicolas Baltus sont deux exemples de ce que Barrès appelle dans sa préface à *CB*, « le capital cornélien de la France » (12). Ce qui peut paraître a priori comme un comportement de traître – faire du commerce avec les Allemands, tenter d'intégrer l'administration allemande, être engagé dans l'armée allemande et combattre contre l'armée française – s'avère être, d'après les œuvres étudiées, des choix forcés par les circonstances. Seul l'œil de l'écrivain peut distinguer la pression morale exercée sur les Alsaciens et les Lorrains : tel est le message des romans de Barrès et Bazin.

La figure du martyr, et du sacrifié, hors-norme par définition, représente un outil narratif puissant visant à contrecarrer la figure du traître si incrustée dans l'opinion. C'est la stratégie adoptée par Barrès dans *CB*. Il s'agit d'utiliser la littérature pour transformer dans l'opinion la figure du traître en celle du martyr. La dimension religieuse de l'engagement de Colette est clairement établie. La scène du refus se passe après la messe consacrée aux soldats morts pendant la guerre. Dans la cathédrale, elle prend soudain confiance en elle et perçoit clairement quelle réponse il lui faut donner à son prétendant allemand. Le patriotisme se mêle au sentiment religieux et elle sort confiante de la cérémonie. L'auteur la rapproche d'une autre martyre Lorraine de l'histoire qu'il mentionne à d'innombrables occasions dans ses écrits : Jeanne d'Arc, « que notre silence et nos têtes baissées peuvent seuls louer » (« Aux Orphelines d'Alsace-Lorraine » 143). D'après les recherches de Sylvia King, le nom de Colette aurait même un lien direct avec la Pucelle de Domrémy :

Est-ce l'influence de Jeanne d'Arc qui lui aurait fait choisir le nom de Colette qui, a dit Émile Hinzelin, n'était pas à cette époque-là très répandu en Lorraine ? D'après cet écrivain, Barrès aurait songé à appeler son héroïne Jeanne, puis aurait pensé à une femme que la sainte aimait beaucoup — Colette Boilet. Son nom de famille est plus significatif, les Baudouche ayant fait partie de la noble élite de Metz, dont vingt-cinq furent « maîtres-échevins de la cité, chevaliers de grand renom et mariés en haut lieu à la plus fière noblesse de Lorraine, de France et de Brabant. (163)

Dans la rhétorique barrésienne, le martyr a bien souvent un visage féminin. Il s'est beaucoup intéressé au sort des femmes d'Alsace-Lorraine qui sont soit veuves, soit célibataires : « Captive sur le sol allemand ou bien exilée parmi nous, chaque fille d'Alsace-Lorraine est une sacrifiée » (« Aux orphelines... » 144). Elles représentent les *derniers bastions de l'est*. D'où, une fois de plus, le « capital cornélien » des deux régions : « Nos souffrances perfectionnent encore notre gloire. L'Alsace et la Lorraine, comme tous les héros, finissent en martyres » (« Aux orphelines... » 143).

En revanche, chez René Bazin, le nombre et la variété des personnages d'Alsaciens offrent un panel de possibilités plus varié. On échappe ainsi aux extrêmes et les définitions du traître et du martyr sont subverties. Les exemples de Jean Oberlé et d'Odile Bastian permettent d'illustrer ce phénomène. Jean Oberlé, qui revient en Alsace après une longue période passée en Allemagne, retrouve une amie d'enfance, Odile, la fille du maire de la ville, qui incarne l'âme de l'Alsace française tout comme Colette représentait pour Frédéric la supériorité de la civilisation française. Pour Jean, parvenir à épouser Odile revient à sceller son attachement avec la France qu'il ne connaît que par les livres. Il parviendrait donc symboliquement à renouer avec la France par le biais d'une union avec Odile. Dans *CB*, on retrouve une situation similaire où la jeune fille n'est pas tant appréciée pour elle-même mais plutôt pour ce qu'elle représente : la gardienne de l'identité française en territoire occupé. Parvenir à la conquérir constitue un exploit. Tout comme Colette évoque la figure de Jeanne d'Arc, le prénom « Odile » convoque une dimension religieuse. Sainte Odile est la sainte patronne de l'Alsace. Jean donne rendez-vous à Odile au mont Sainte-Odile à l'occasion des Pâques afin d'aller y écouter les cloches, et sur place, il la demande en mariage.

Comme Colette, Odile se retrouve seule à la fin puisque Jean décide finalement de déserteur l'armée allemande (où il doit effectuer son service obligatoire), de quitter l'Allemagne et de passer la frontière. Il abandonne son projet d'épouser Odile en raison du choix de sa sœur d'épouser un officier allemand. Les parents d'Odile ne permettront jamais à leur fille de faire partie d'une famille de ralliés. La désertion de Jean a également pour conséquence de faire avorter les projets de mariage de sa sœur puisque l'officier ne peut épouser la sœur d'un déserteur. À la fin du roman, les quatre jeunes gens se retrouvent seuls.

Enfin, dans le roman *Baltus le Lorrain*, René Bazin propose deux autres figures de martyres : Nicolas et sa mère. Le premier est forcé de s'engager dans l'armée allemande et perd la vie durant les combats de la première guerre mondiale contre les troupes françaises. Sa mère, Marie, ne peut accepter sa mort et continue de croire à son retour. Le roman est ponctué de passages au ton tragique et pathétique où Marie arpente les bois alentour et dépose des miches de pain pour être sûre que son enfant n'aura pas faim lorsqu'il retrouvera le village de ses parents. Elle meurt soudainement lorsque, au téléphone, elle prend son futur beau-fils pour son fils qui l'appelle « maman. » Nicolas qui a tout l'apparence d'un traître puisqu'il fait partie de l'armée allemande est en réalité un sacrifié qui préféra être tué par une balle française que de tirer sur l'uniforme français. Qui est martyr ? Qui est traître ? Les réponses à ces questions ne sont pas définitives, en tout cas, d'après les auteurs.

Les romans de Bazin et de Barrès ont pour objectif de lever le voile sur une situation qui, du côté français, peut être perçue de manière très différente. Les deux auteurs s'engagent sinon à montrer que les Alsaciens-Lorrains sont des martyrs de la France, du moins à prouver que leur situation morale est moins évidente qu'il n'y paraît et qu'il n'est pas juste de tous les considérer comme des traîtres. La difficulté à cerner les populations d'Alsace-Lorraine provient également du fait qu'elles sont caractérisées par une série de fractures qui ne correspondent pas nécessairement à la frontière entre les deux nations.

#### d. Les autres lignes de fracture

David Allen Harvey dans son livre *Constructing Class and Nationality in Alsace 1830-1945* contredit la thèse selon laquelle l'allégeance nationale prévaut sur d'autres appartenances



telles que la conscience de classe. Il avance pour sa part que le cas des régions frontières permet de démontrer que les discours identitaires sont constamment renégociés. L'auteur définit cinq discours identitaires qui, en Alsace, au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ont influencé les ouvriers de la région : la tradition révolutionnaire française et sa promesse d'égalité et de fraternité, le discours paternaliste des industriels alsaciens, l'idéologie du socialisme international qui dépasse les frontières nationales, le discours autonomiste alsacien qui transcende les classes, et l'idéologie du Front populaire alliant lutte antifasciste et internationalisme socialiste (11). Dans les romans choisis pour cette étude l'accent est mis sur la différence fondamentale existant entre les Allemands d'un côté et les Français de l'autre, y compris les Alsaciens-Lorrains, d'où le genre de « littérature nationaliste. » Ces récits ont tendance à minimiser les autres types de fractures qui pourraient remettre en cause cette ligne de partage claire. Pourtant, encore une fois, pour des raisons de réalisme, ces romans évoquent, ne serait-ce qu'en filigrane, d'autres ruptures qui structurent la société en Alsace-Lorraine et qui émaillent la lecture nationale et nationaliste.

L'étude de Harvey est limitée à la population ouvrière de l'Alsace. Dans les romans étudiés ici, les personnages ne sont pas des ouvriers. La mère de Colette fut autrefois employée par la famille V.... Les Oberlé sont une famille d'industriels ayant gagné leur vie de l'exploitation du bois. Les frères Baltus sont respectivement exploitant agricole, instituteur et prêtre. Enfin, Frédéric Bêhme du *B* fut garde forestier avant d'être expulsé du territoire allemand et son ami, Jean Starck, est charbonnier. Les types de métiers des personnages correspondent donc pour la plupart à des occupations traditionnelles consistant souvent à exploiter les ressources naturelles de la région. Quant aux Baudoche, Barrès suggère implicitement une bonne entente entre domestiques et bourgeois. La mère de Colette est restée aussi pour s'occuper des possessions de ses anciens employeurs ayant rejoint la France. Le roman de Barrès comporte très

peu de références au monde ouvrier lorrain. Il se passe en zone urbaine, à Metz, et l'on découvre la campagne environnante par le biais des excursions de Frédéric. Colette et sa mère ne sont pas riches puisqu'elles sont forcées de louer une partie de leur appartement à Frédéric. Il s'agit donc dans ce roman de petites gens extérieures au monde ouvrier. Le narrateur de *CB* exprime d'ailleurs un certain mépris pour le monde industriel : « Moyeuve-Grande, Fontoy, Knutange et Audun-le-Tiche ont été récemment gâtés par les hauts fourneaux et surchargés d'Italiens » (82).

Le point de vue de Maurice Barrès vis-à-vis de la lutte des classes est pour le moins ambigu. Le boulangisme socialiste dont il se réclame allie jacobinisme, réforme sociale et patriotisme. Zeev Sternhell, spécialiste de la pensée barrésienne, a expliqué dans un article intitulé « Barrès et la gauche : du boulangisme à « La Cocarde » (1889-1895) » combien « le boulangisme barrésien se présente [...] sous la forme d'un mouvement ouvrier profondément attaché à la vieille tradition révolutionnaire » (82). Pourtant, l'historien précise que ce socialisme barrésien est « non marxiste [et] opposé à la lutte des classes » (97). Barrès propose donc un programme politique pour défendre des spoliés de la société contre les industriels et la main d'œuvre étrangère, concurrence déloyale pour les nationaux. Au vue de cette idéologie, on comprend mieux l'importance de la gravure du serment du Jeu de Paume se trouvant dans la pièce occupée par Frédéric, ainsi que les bonnes relations existant entre les Baudoche et la famille V....

*LO* constitue un texte beaucoup plus polémique. Le narrateur suggère que l'annexion a dans une certaine mesure déstructuré le tissu social auparavant harmonieux. Mr Bastian, le maire de la ville se souvient :

Autrefois, [...] notre Alsace n'était qu'une famille. Les petits et les grands se connaissaient les uns les autres, et vivaient de bonne amitié. J'ai été, je suis de ce temps-là. Il n'y avait point, dans le monde, un pays où il y eût moins de morgue et plus de bonhomie ; et tu sais bien qu'aujourd'hui encore, je ne fais pas de différence entre un

riche et un pauvre, entre un bourgeois de Strasbourg et un schlitteur de la montagne... Mais ce qui est fait est fait. (120)

Joseph Oberlé, le propriétaire d'une usine d'exploitation de bois, n'est plus en bons termes avec ses ouvriers alsaciens depuis un moment. Un jour, un des ouvriers alsaciens s'est emporté contre lui et lui a demandé : « Croyez-vous qu'on soit si fier que ça de travailler pour un renégat comme vous ? » (48). Un tiers des ouvriers alsaciens de l'usine furent renvoyés après l'incident et remplacés par des travailleurs allemands. Le roman cherche à souligner également la scission au sein de la classe ouvrière entre ouvriers allemands et ouvriers alsaciens renforçant ainsi la thèse de l'opposition entre les nationalités :

Les Allemands et leurs femmes, ouvriers plus disciplinés et plus mous que les Alsaciens craignant toutes les autorités sans les respecter parqués dans un coin d'Alsheim par l'animosité de la population dont ils espéraient se venger un jour, quand ils seraient les plus nombreux, n'ayant avec les autres habitants ni lien d'origine, ni parenté, ni coutumes, ni religion communes, n'avaient et ne pouvaient avoir pour le patron que l'indifférence ou l'hostilité que déguisaient mal le salut des hommes et le sourire furtif des ménagères. (126)

Le personnage du patron et les nouvelles pratiques d'exploitation de la main d'œuvre sont également critiquées. Joseph Oberlé a fait construire dans son usine « une sorte de cage, ou de passerelle de navire » (55) à partir de laquelle il parvient à observer ses ouvriers : « il pouvait tout surveiller à la fois » (55). Le narrateur pointe donc du doigt de nouvelles pratiques qui altèrent la relation entre employeurs et ouvriers, et où le pouvoir se trouve du côté du patron sans qu'une alliance de classe ne soit organisée.

L'ampleur de la déstructuration du tissu social au lendemain de l'annexion est également évoquée lorsque Jean effectue un voyage dans les Vosges afin de visiter les chantiers de son père. Accompagné de son oncle Ulrich, fervent défenseur d'une Alsace française, il rencontre le petit peuple de la forêt (135) avec lequel il se sent très proche. C'est en faisant ce voyage dans

les forêts vosgiennes que Jean prend conscience de la pression exercée par la présence prussienne : « L'idée du joug était partout, et partout une antipathie contre le maître qui ne savait pas d'autre moyen de gouvernement que la crainte » (136). Sur leur chemin, ils font l'aumône à une ancienne institutrice remplacée par un instituteur allemand (139).

Enfin, le dernier élément qui a contribué à fracturer la société alsacienne correspond au manque de jeunes hommes célibataires. Lucienne Oberlé, la sœur de Jean, accepte d'épouser un officier allemand parce que ses chances de trouver un prétendant Alsacien de son rang sont minces. Elle explique à son frère : « Qu'est-il resté ? Tu peux compter facilement les jeunes gens d'origine alsacienne, appartenant à des familles riches, et qui auraient pu prétendre à épouser Lucienne Oberlé... » (227). Pour la jeune femme, les considérations de classe prévalent sur l'identité nationale.

En contraste avec l'étude de David Allen Harvey qui détaille la manière dont classe et appartenance nationale se combinent pour la population des ouvriers alsaciens après l'annexion, la littérature nationaliste étudiée ici tend à favoriser une image simpliste de la situation. Les Alsaciens-Lorrains restent fidèles à la France et lorsqu'ils ne le sont pas, ce sont pour des raisons externes qui leur imposent de composer avec l'ennemi. La figure de l'industriel alsacien reste la plus ambiguë dans les textes. Harvey parle de l'importance du discours paternaliste des industriels alsaciens par lequel la classe dominante exerce son pouvoir sur la classe ouvrière. Ce discours empêche dans une certaine mesure le développement de la conscience de classe des ouvriers dans la région : « The first twenty years following the annexation of Alsace-Lorraine did not offer a favorable climate for the spread of German Social Democracy and syndicalism in the Reichsland » (Harvey 87). L'auteur explique qu'après les vingt premières années de

l'annexion, une mutation des mentalités s'opère puisque peu à peu la réalité de l'annexion s'ancre dans le quotidien et l'espoir de redevenir Français s'estompe.

Dans *LO*, le discours paternaliste de Joseph Oberlé, l'industriel alsacien, transparaît de manière claire. Le narrateur mentionne également que dès 1882, un antagonisme s'est déjà développé entre Joseph Oberlé et ses ouvriers alsaciens. Il emploie très tôt une main d'œuvre allemande qui est logée « au nord du village, dans des maisons construites par le patron » (49). L'étranger habite donc littéralement dans la demeure de l'industriel alsacien. Ceci se passe avant que Jean Oberlé, le fils de Joseph, ne soit envoyé en Bavière pour poursuivre ses études. Le présent de la narration dans le roman se déroule donc approximativement une dizaine d'années après 1882, au moment identifié par Harvey où s'opèrent des changements profonds dans l'attitude des Alsaciens vis-à-vis des Allemands avec qui ils partagent leur quotidien. Le roman traite donc d'une période charnière où la perception de ce qui est « étranger » – du point de vue des Français et du point de vue des Alsaciens-Lorrains – se modifie.

Harvey cherche aussi à briser le mythe d'une séparation radicale entre les populations alsacienne et allemande si bien maintenu par la littérature nationaliste. Se focalisant sur la population ouvrière, il fait remarquer que « the Alsatian working class became increasingly multinational, not only on the factory floor and in the neighborhood community, but in the family home as well » (78). En plus de l'immigration d'une main d'œuvre en provenance d'Allemagne, la région connaît également à cette époque une vague d'immigration italienne et polonaise. Dans le roman d'Erckmann-Chatrian qui se passe à peine dix ans après l'annexion et dans lequel la séparation entre Alsaciens et Allemands est dépeinte comme étant quasi imperméable, un passage de l'histoire signale que les divisions de classe articulent aussi la

société. Stark et son ami Frédéric, deux Alsaciens se retrouvent dans une auberge dans laquelle une salle est occupée par

quelques rares consommateurs, en blouses et vestes de velours, des rouliers, des ouvriers, des paysans, vidaient leurs chopes et mangeaient des salades de cervelas d'un air grave. Mais à côté se trouvait une autre salle mieux éclairée, où l'on riait, où l'on causait avec animation et sans gêne : la salle des fonctionnaires prussiens et de quelques industriels du pays, qui se réunissaient là pour ne pas être confondus avec le commun. (97-98)

Alors que les clients de la première salle ne sont pas identifiés par leur nationalité ni par leur classe, la classe dirigeante est quant à elle composée de Prussiens et d'industriels alsaciens qui sont de mèche. Joseph Oberlé pourrait être parmi le groupe de clients dans la deuxième salle.

D'après Harvey cependant, les industriels alsaciens avaient tout intérêt à affirmer leur opposition avec les Allemands, particulièrement pour minimiser ou étouffer les revendications ouvrières potentielles et placer l'opposition à l'ennemi étranger commun avant les considérations matérielles. Par la suite, les industriels se sont d'autant plus opposés à l'Allemagne en raison de l'institution dans les provinces annexées de l'état providence et d'une série de réglementations des conditions de travail. Après une étude des textes nationalistes, une chose demeure certaine : le fait que le développement de l'industrialisation corresponde à l'âge de raison d'une nouvelle génération en territoire conquis bouleverse les questions identitaires en Alsace-Lorraine, et bien que les romans à thèse ont un parti pris clairement établi, les besoins romanesques et l'exigence de l'esthétique réaliste brouillent l'image idéologique simpliste.

Dans *LO*, l'auteur aborde le problème du décalage existant entre les générations nées après 1870 qui n'ont pas connu l'Alsace-Lorraine française et les parents ou grands-parents qui se souviennent de cette période et de la guerre. Jean explique à son oncle : « Je suis d'une génération qui n'a pas vu ce que vous avez vu, et qui a vécu autrement. Je n'ai pas été vaincu, moi ! » (22). Le jeune homme pense être capable d'entretenir de bonnes relations avec les

Allemands tout en ayant une préférence pour l'identité française. Lorsqu'il retourne dans son village natal après de longues études en Allemagne, sa sœur le met en garde à plusieurs reprises : on ne peut rester neutre dans la région, et l'on est soit du côté des partisans d'une Alsace française, soit du côté de ceux qui ont accepté l'invasion prussienne. Une des leçons des *LO* et de *CB* est que la nouvelle génération n'a pas oublié la France. Ces deux romans cherchent à prouver que le passé n'est précisément pas « passé », et que l'opposition entre les deux peuples demeure.

Si le roman de René Bazin fait preuve de plus de nuance que celui de Barrès en proposant une variété de points de vue des personnages Alsaciens sur la question,<sup>24</sup> il reste que la dimension des divisions religieuses dans la région n'est à aucun moment abordée dans aucune des œuvres. Bernard Vogler dans son ouvrage *Histoire politique de l'Alsace* explique qu'

[a]près 1871, les deux confessions sont fortement marquées par le facteur national, étroitement imbriqué dans les attitudes politiques. Les protestants, surtout ruraux, ont tendance à se résigner plus rapidement : on note beaucoup moins d'options et une incorporation des recrues plus facile dans les villages mixtes. Aussi le cliché catholique français et protestant allemand se répand-il très vite. (186)

Ces divisions religieuses ne sont pas mentionnées et les auteurs, Barrès et Bazin, ne font référence qu'à la religion catholique qui est étroitement liée à l'identité française.

Le discours autonomiste constitue un autre aspect du discours identitaire dont Harvey traite dans son étude. Prises entre deux nations et deux conceptions de la nation, l'Alsace-Lorraine se retrouve dans une situation d'exceptionnalisme culturel par rapport à la France et d'exceptionnalisme de statut au sein des états formant le Reich. Cette situation favorise le développement d'une conscience identitaire régionale spécifique ainsi qu'un élan autonomiste. En termes de frontière, l'Alsace-Lorraine est délimitée par l'ancienne frontière la séparant de

---

24. La sœur de Jean se situe clairement du côté des Allemands puisqu'elle désire épouser un officier allemand. Joseph Oberlé, le père, est proche de l'administration allemande. Les Bastian (Xavier Bastian est le maire de la ville), par contre, refusent farouchement tout contact avec l'envahisseur ou avec ceux qui collaborent avec eux.

l'Allemagne – encore active dans l'esprit des Alsaciens-Lorrains –, et par la nouvelle frontière limitant considérablement tout contact avec la France. Dans une certaine mesure, les romans de Bazin, Barrès et Erckmann-Chatrian qui cherchent à prouver l'identité française des régions perdues contribuent par un effet inattendu et indirect à présenter paradoxalement l'Alsace-Lorraine comme une région à part. C'est bien le particularisme alsacien-lorrain qui ressort de ces écrits, échappant ainsi à l'opposition entre la France et l'Allemagne.

À première vue le système fédéral allemand semble plus approprié à accommoder les différences régionales puisque chaque *Land* dispose d'une relative autonomie vis-à-vis de l'autorité fédérale. Pourtant, l'Alsace-Lorraine ne fut jamais traitée comme un autre *Land*, ne bénéficia pas d'une grande autonomie, et était administré directement par le pouvoir central. On craignait la loyauté des Alsaciens-Lorrains envers la France et l'on envisageait de contrôler ces territoires jusqu'à ce que la germanisation soit achevée. En théorie, donc, le système fédéral allemand était plus souple que le républicanisme français qui réprimait les différences au sein du territoire national. Le roman de Barrès, *CB*, contient cette tension.

L'utilisation de l'adjectif « lorrain » est beaucoup plus fréquente que celle de l'adjectif « français » et ce détail lexical symbolise l'absence flagrante de la France dans le roman et l'accent mis sur l'histoire singulière de la région. Les Baudoche font notamment référence à une publication, *L'Austrasie*, consacrée à l'histoire et à la culture de la Lorraine. C'est dans les quelques numéros de la revue qu'elles possèdent que les Baudoche prétendent présenter à leur hôte la véritable histoire de la Lorraine. Le nom de la revue est tiré de la période mérovingienne et désigne les territoires de l'est de l'empire franc. En incluant ce détail, le narrateur cherche à faire allusion aux origines « françaises » de la région mais il évoque aussi un découpage très différent du territoire. L'Austrasie comprenait la rive gauche du Rhin et des villes telles que



Cologne et Aix-la-Chapelle. La ville de Metz fut même pendant un temps la capitale de l'Austrasie.

La conception de la place du régionalisme au sein de la nation selon Maurice Barrès est des plus ambiguës. La Lorraine est tout à la fois le berceau de la francité et une région à l'identité singulière. Tzvetan Todorov qui s'est penché sur la doctrine nationaliste barrésienne identifie clairement le paradoxe :

Et si la nation et la région entraient en conflit ? Barrès ne se pose pas la question, et postule leur nécessaire harmonie. [...] Il va même jusqu'à inventer une notion paradoxale, le centralisme décentralisé. [...] La logique n'est peut-être pas sauve mais Barrès tient à s'assurer de l'appui des régionalistes, comme lui déterministes et conservateurs ; il choisit d'ignorer le conflit, bien identifié par Michelet, entre la nation et tous les groupes de taille inférieure : famille, corporations, régions. (259)

Barrès avait conscience de la spécificité lorraine. Il ne s'agit pas simplement d'une région mais d'une région frontière. Jacques Baltus dans le roman de Bazin *Baltus le Lorrain* saisit bien la spécificité des régions frontières : « Les gens de l'intérieur ne comprennent pas la frontière... Eux, ils se battent quelquefois, dur et bien, c'est vrai : mais ils oublient que nous sommes toujours en guerre. Oui, le Lorrain, un paysan, un boulanger, un pauvre instituteur comme ton père n'a jamais la paix... » (72-73). Cette résistance et ces conflits potentiels ne concernent pas seulement l'Allemagne mais aussi la France.

Le XIX<sup>e</sup> siècle associé à l'émergence de l'état-nation en Europe connaît le problème de l'homogénéisation du territoire national. En France, l'œuvre de la Troisième République à cet égard est sans pareil. Comme le font remarquer Sharif Gemie et Henrice Altink dans le chapitre introducteur du volume intitulé *At the Border. Margins and Peripheries in Modern France*, « [Nation-states] worked to eradicate all internal borders, while emphasizing ever more strongly the importance of external borders, which were increasingly policed and fortified » (14). Dans ce contexte, l'Alsace-Lorraine apparaît une fois de plus comme une exception. Un demi-siècle

passé sous le contrôle allemand au moment même où la nation est homogénéisée par l'instruction publique, le développement des transports et de l'industrie, empêchera l'Alsace-Lorraine d'avoir suivi la même intégration au projet national.

Non intégrée au projet national français et partiellement intégrée au projet national allemand, l'Alsace-Lorraine s'inscrit comme une nation à part. Joseph Oberlé, déçu par l'attitude de la France, décide de trouver refuge dans son identité régionale : « J'étais un Français ? je deviens un Alsacien » (46). Dans ce même roman, un artiste strasbourgeois s'insurge contre l'administration allemande qui profite de son nouveau *Land*, par le biais des impôts notamment, mais qui refuse de lui attribuer un statut autonome comme pour le reste des autres états de l'empire : « Notre prétention est de demeurer Alsaciens. [...] Alsaciens en Alsace, comme des Bavarois en Bavière [...] » (256).

Ce développement de l'identité alsacienne-lorraine est au cœur des débats au lendemain de la Première Guerre mondiale lorsque les provinces perdues reviennent à la France. L'historien Bernard Vogler insiste sur le gouffre qui sépare l'Alsace-Lorraine de la France à cette époque, plus particulièrement en rapport avec la loi de 1905 qui institue la séparation de l'état et de l'église : « Les vingt années qui ont suivi le retour à la France se caractérisent par de fortes tensions, un clivage accusé entre « nationaux » et « autonomistes », la défense d'un particularisme, la résistance au jacobinisme parisien, le tout sur fond de crise économique et de menace d'un nouveau conflit dans les années 1930 » (215). Le roman de René Bazin *Baltus le Lorrain* traite de cette crise entre une France laïcisée et jacobine et deux régions fortement attachées à leurs traditions religieuses, culturelles et linguistiques. Jacques Baltus, l'instituteur de la ville s'apprête à recevoir les représentants de l'état français qui lui font part de la nécessité de s'intégrer au modèle français et de supprimer la religion de l'enseignement. Ce projet

d'« unification des méthodes d'instruction » (56) est violemment rejeté par la population de la région. Jacques, en tête des opposants, refuse de plier devant les demandes de l'état central. Son frère, Léo, plus impulsif affirme même : « nous n'avons pas été chercher les Français ; nous avons été contents de revenir avec eux. Oui, c'est vrai, mais qu'il nous f... la paix, ou bien je leur dis : nous sommes d'abord Lorrains, Lorrains, Lorrains ! » (144).

Dans un chapitre intitulé « Un essai de dressage » Jacques est mis au pied du mur par un représentant du ministère de l'instruction publique : soit il s'engage à appliquer la loi française, soit il sera démis de ses fonctions et remplacé. Après un bras de fer intense, l'administration cède en comprenant que si changement il doit y avoir, il est préférable qu'il se fasse progressivement. Les débats concernant l'autonomie de l'Alsace-Lorraine au lendemain du premier conflit mondial, et le développement d'une identité régionale forte dans les provinces de l'est nous amène donc à considérer un troisième étranger-ennemi à la frontière de l'est : le Français. Bazin dans son roman de 1926, soit plus de vingt ans après le succès de *LO*, propose une critique acerbe du jacobinisme français et de l'incapacité de la France à comprendre l'Alsace-Lorraine. Bazin était un fervent catholique<sup>25</sup> et ses convictions religieuses ont sans doute joué un rôle majeur dans sa prise de position en faveur du particularisme alsacien-lorrain aux dépens de l'idéologie nationaliste.<sup>26</sup>

En 1911, Maurice Barrès assure son public messin que « Non, nous ne vous jugerons jamais ! » (*CB* 151) mais le roman de Bazin *Baltus le Lorrain* propose un tout autre discours. Dans cette histoire, Jacques Baltus doit subir les jugements hâtifs de quelques Français concernant son fils, engagé de force dans l'armée allemande et supposément tombé au combat contre l'armée française.

---

25. René Bazin a écrit une biographie de Charles de Foucauld publiée en 1921.

26. L'Alsace et la Moselle (qui correspond à une partie de la Lorraine) sont encore aujourd'hui régies par le régime concordataire que la loi de 1905 a abrogé dans le reste de la France.

La question de départ de cette analyse consistait à s'interroger sur l'identité de l'ennemi à la frontière. L'étude de quelques romans à thèse dont on aurait pu attendre qu'elle soit univoque a révélé que, comme Étienne Balibar l'a montré, la frontière est un espace ambivalent et instable où les questions identitaires sont d'une grande complexité. Le genre du roman à thèse surdétermine, tout comme le grand récit national, l'appartenance de l'Alsace-Lorraine à l'identité française, mais le « roman » entre très vite en conflit avec la « thèse » et les besoins du romanesque en conjonction avec ceux dictées par l'esthétique réaliste du genre font exploser le caractère simpliste de l'idéologie défendue. Ainsi, Frédéric Asmus, l'instituteur allemand de *CB* n'est pas un étranger radical. En examinant de plus près les personnages alsaciens-lorrains, on s'est rendu compte que les romans à thèse étudiés maintiennent une ambiguïté quant à leur allégeance à la France. À la frontière, l'ennemi est tantôt l'Allemand, tantôt l'Alsacien ou le Lorrain, et tantôt le Français. La problématique identitaire est aussi fonction de la classe et du moment. La littérature nationaliste des auteurs qui ont été étudiés fonctionne comme une force discursive qui permet de transcender la frontière là où l'état ne parvient pas à agir. Elle supplée aux insuffisances de l'état mais la thèse est affectée.

Nous évoquons au début de ce chapitre la peinture « à thèse » de Bettanier qui avait pour objectif d'alimenter le sentiment de revanche mais qui stylisait aussi par la tache noire les dangers du régionalisme pour l'unité de la nation. Ce tableau rappelait que la France est constituée d'une mosaïque d'identités jamais complètement intégrées au projet national. Ceci est d'autant plus visible dans les régions frontières. La carte de l'instituteur jette le trouble sur l'ensemble des frontières de la France. Le roman de René Bazin, *Baltus le Lorrain*, constitue la suite du tableau de Bettanier puisqu'il nous informe sur les difficultés rencontrées au moment de

la réunification de l'Alsace-Lorraine à la France en 1918 et le statut exceptionnel que la France a dû octroyer aux deux régions.

Au cours de cette analyse, nous avons rencontré plusieurs personnages d'instituteur. L'instituteur est, en effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un agent essentiel de l'état pour relayer la doctrine nationaliste. Comme l'explique l'historien Stephen L. Harp dans son ouvrage *Learning to be Loyal: Primary Schooling as Nation Building in Alsace and Lorraine, 1850-1940*, « Primary schools were central in nation building, which consisted of efforts to inculcate a loyalty to the nation » (4). En France, ceux qui furent appelés les « hussards noirs de la république », comme l'illustre le tableau de Bettanier, homogénéisèrent linguistiquement le pays et entretenirent le sentiment de revanche chez les nouvelles générations. Dans la nouvelle d'Alphonse Daudet intitulé *La dernière classe*, Mr Hamel enseigne pour la dernière fois une leçon de français à ses élèves alsaciens. Il va bientôt être remplacé par un instituteur allemand qui n'enseignera pas la langue française. Le jeune Frantz est ému et comprend soudainement qu'il aurait dû être plus appliqué à apprendre ses leçons. L'instituteur écrit au tableau « Vive la France ! » puis laisse sortir les élèves. *CB* de Maurice Barrès raconte l'histoire de l'arrivée d'un instituteur allemand en Lorraine qui cherche un compromis entre l'apprentissage du français et l'intégration des provinces annexées au Reich. L'autre maître du roman, le narrateur, met le personnage de Frédéric Asmus dans la position de l'élève et cherche à prouver au lectorat, de manière didactique, que les Lorrains sont toujours loyaux à la France. Dans *Les chansons d'Alsace-Lorraine*, le chansonnier Villemer-Delormel reprend souvent le thème de l'école et de la langue française. Dans la chanson intitulée « Le Maître d'école alsacien », le personnage principal demande aux enfants de continuer à parler français afin que « la nouvelle frontière n'existe jamais pour leur cœur » (8). Enfin, Jacques Baltus, l'instituteur de Condé-la-Croix

refuse de retirer l'enseignement religieux de l'instruction publique lorsque l'Alsace redevient française en 1918. La variété des figures d'instituteur et de leur parcours dans les régions frontières en dit long sur la complexité de l'articulation entre appartenance nationale et langue parlée.

La littérature nationaliste cherche à contrebalancer l'inconvénient de la langue par l'identité latine et celte des Alsaciens et des Lorrains. C'est cette latinité qui fonde l'argument nationaliste. Les deux courants nationalistes de l'époque définis par Raoul Girardet – nationalisme de revanche et nationalisme d'expansion coloniale – ont en commun cet accent mis sur l'histoire latine des Français. Cette idéologie utilisée dans le contexte du nord-est pour mettre en lumière l'illégitimité du tracé de la frontière, est également invoquée dans le sud du pays où le tracé n'est pas remis en cause mais dédoublé par le biais des conquêtes coloniales en Afrique du nord. Les enjeux de la frontière de l'est sont partiellement projetés sur les frontières du sud.

## CHAPITRE 2 : L'IDÉOLOGIE LATINE ET LA DOUBLE FRONTIÈRE DU SUD

### Introduction

Les frontières sont liées entre elles et ce qui survient à une frontière a un impact sur les autres. L'idéologie latine qui a été utilisée pour démarquer la civilisation française de la *Kultur* allemande dans la rhétorique déployée dans le contexte des provinces perdues est aussi utilisée pour articuler la différence radicale existant entre la nation française et les indigènes d'Afrique du nord dont le territoire est accaparé par la France au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Raoul Girardet définit deux types de pensée nationaliste au lendemain de la guerre franco-prussienne : d'une part le nationalisme de revanche auquel la littérature étudiée dans le chapitre précédent participe, et le nationalisme d'expansion coloniale selon lequel le seul moyen de rivaliser avec l'Allemagne consiste à développer l'empire colonial. L'amputation des provinces perdues au nord-est fut donc intrinsèquement liée au développement de l'empire colonial au sud. L'Allemagne a même encouragé la France à conquérir de nouvelles terres, ceci afin d'apaiser les tensions au nord-est et ainsi de détourner l'attention des Français.

Comment est-ce que l'idéologie de la latinité est articulée dans le contexte de la frontière sud de la France ? Ce concept de la frontière sud apparaît d'emblée ambigu. En effet, à cette époque il serait plus juste de parler des deux frontières sud de la France : la frontière sud hexagonale et l'ultime frontière sud de la France située en Algérie. La création des trois départements d'Algérie (Alger, Oran et Constantine) date de 1848, auxquels les « territoires du sud » sont ajoutés en 1902. En tant que « départements », ces territoires coloniaux font intégralement partie du territoire français contrairement à d'autres cas de figure en Afrique du

nord où le statut des territoires est différent. Le Maroc et la Tunisie sont des protectorats français et non pas des départements français.

a. Les liens entre l'est et le sud

Les événements qui surviennent en 1870 affectent la frontière sud algérienne de la France puisque les Alsaciens et les Lorrains qui décident d'opter pour la nationalité française et qui quittent leur région pour ne pas vivre en terre prussienne, se voient octroyer des terres en Algérie par le gouvernement français. Fabienne Fischer qui a étudié la migration des Alsaciens et des Lorrains en Algérie de 1830 à 1914 explique que « [l]es Alsaciens-Lorrains arrivent à point nommé pour faciliter la pacification du pays par le peuplement massif des contrées encore insoumises » (124).

Colonie de peuplement, l'Algérie a été peuplée par une grande variété de colons : des Alsaciens et des Lorrains, d'autres Français, des Espagnols en grand nombre, des Italiens, et des Maltais. Cette mosaïque d'étrangers devint peu à peu assimilée à la nation française, ceci par le biais d'une législation particulière :

Quatre mille étrangers seulement avaient, jusqu'en 1872, sollicité la citoyenneté française. À partir de la loi du 26 juin 1889, les enfants nés sur le sol français d'un père étranger y étant lui-même né ont la nationalité française, de même que ceux de père étranger n'y étant pas né mais qui y sont domiciliés, avec dans ce cas la faculté de réclamer la qualité d'étranger dans l'année suivant leur majorité. Peu optèrent pour celle-ci : en moins de trente ans furent ainsi créés 160 à 170 000 néo-Français. (Goinard 320)

Azzedine Haddour affirme que « [t]he doctrine of assimilation (naturalization) provided an ideology both to cement over national and cultural differences within the conquering race and to define its identity » (6). Les indigènes sémitiques étaient théoriquement inclus dans cette



législation mais le Code de l'indigénat établissait une différence de statut et donc de droits entre citoyen et sujet français.<sup>27</sup>

Du point de vue littéraire, la situation dans le nord-est de la France et l'expansion coloniale ne sont pas traitées complètement séparément l'une de l'autre. Les nouvelles d'Alphonse Daudet du recueil, *Contes du lundi*, alternent entre des histoires se déroulant en Alsace, d'autres à Paris durant de siège de 1870 et enfin, des récits se passant en Algérie. Certaines histoires font même référence aux provinces perdues et à l'Algérie dans la même histoire. C'est le cas du conte intitulé « Le mauvais Zouave » qui raconte l'histoire d'un jeune Français d'origine alsacienne qui effectue son service en Algérie. Il décide d'opter pour la nationalité prussienne afin de pouvoir rentrer dans son Alsace natale. À son retour, son père, déshonoré par le choix de son fils, décide de s'engager dans l'armée française afin d'effectuer les cinq ans de service que son fils doit à l'armée.

Dans la nouvelle intitulée « Le caravansérail », le narrateur se souvient d'un voyage en Algérie et d'un court passage dans un caravansérail dont l'auberge était tenu par une Alsacienne, Mme Schontz. Il évoque avec nostalgie la manière dont « cette hôtellerie franque » (145) lui apporta du réconfort au cours de son séjour. La narration passe soudain au présent et le narrateur se demande ce qu'il est advenu de ce caravansérail. Depuis son voyage, l'auberge a disparu, incendiée par les « Arabes » (149). Le narrateur conclut ainsi son histoire : « ce vent de désastre qui souffle depuis deux ans sur notre pauvre France des bords du Rhin jusqu'à Laghouat, de la Saar au Sahara, passe chargé de plaintes dans ces ruines et fait battre les portes tristement. » (149). « [L]e vent de désastre » auquel l'auteur fait référence met sur le même plan la défaite face à la Prusse, l'invasion et le siège de Paris et les conflits dans les colonies. Cette même

---

27. Pour être naturalisé français un indigène musulman devait renoncer à sa religion. En dépit de l'apostasie, les indigènes demeuraient dans les faits des citoyens de seconde zone.

période (1870-1871) correspond en effet aussi à la révolte de Kabylie. Par le biais de la fiction, le Nord-Est est ainsi rapproché de la frontière du sud algérienne. La nouvelle « Le caravansérail » est précédée d'une histoire intitulée « Alsace ! Alsace ! » dans laquelle le narrateur raconte un séjour en Alsace et fait l'éloge de la région et de ses habitants. À l'échelle de l'enchaînement des contes, les histoires de Daudet relient les frontières du territoire français en pleine période de bouleversement.

Plus généralement, les deux frontières sont connectées par le champ lexical utilisé dans les récits ou essais produits à l'époque. Maurice Barrès parlent des « Alsaciens et des Lorrains indigènes ou issus d'indigènes » (Helmer x), Frédéric Asmus est un « immigré », les ouvriers allemands dans le roman de Bazin *LO* forment une « colonie », et enfin, les Alsaciens du roman d'Erckmann-Chatrian *B* établissent un parallèle entre la manière dont ils sont traités par les Prussiens et la manière dont les Français traitent les Arabes en Algérie :

les Allemands payeront leurs [dettes], et la dette sera lourde, car ils nous ont fait ce que nous n'avons pas même fait aux Arabes [...] si l'on a fusillé les Arabes, c'est qu'ils avaient commencé par couper la tête de nos blessés et de nos prisonniers ; les Prussiens, eux, ont fusillé et pendu nos francs-tireurs qui défendaient leur pays. (186-187)

Les deux figures de l'étranger-ennemi de l'époque sont mises en relation et les Alsaciens d'Erckmann-Chatrian considèrent la cruauté des Allemands comme dépassant toutes les normes. D'après la comparaison, les Français sont des ennemis humains et raisonnables qui, contrairement aux Allemands-bêtes sanguinaires, ne tuent pas sans une bonne raison. Les Français, d'après le passage, n'ont pas été les premiers à ouvrir les hostilités contre les Arabes et n'ont fait que se défendre et contre-attaquer. Les Allemands, par contre, comme les Arabes, ont en premier ouvert le feu. La colonisation fonctionne en 1870 comme une grille de référence en matière de conflit armé dans la conscience française. La sauvagerie des indigènes n'est surpassée que par celle des Allemands.

Afin de légitimer la conquête de l'Afrique du nord, la France cherche à soutenir l'idée selon laquelle l'Algérie a un passé romain qui est antérieur aux invasions arabes et qui confère donc à la France, descendante latine de Rome, un droit de regard quant au destin de ce territoire. L'historienne Patricia Lorcin qui a étudié le discours colonial explique que : « [a]mong the projects initiated at this time was the tracking down, classification, and publication of all Roman inscriptions throughout Algeria [...] [b]y the end of the second decade of French occupation the meshing together of Rome and France, as different stages of the same oeuvre, was well established » (Lorcin 2002, 302, 307). L'historienne explique que la création d'un mythe fondateur reflète, dans une certaine mesure, les débats en cours à l'époque concernant les origines de la nation française (Lorcin 2002, 317). L'articulation idéologique d'une frontière est étroitement liée à l'ensemble des frontières nationales.

Concernant l'autre frontière sud de la France, hexagonale cette fois-ci, elle constitue la porte d'entrée principale d'une variété de vagues d'immigration à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. L'immigration italienne est sans conteste la plus importante quantitativement, notamment dans les départements du sud-est tels que les Bouches-du-Rhône et les Alpes-Maritimes. Cette immigration, massive à certains endroits, n'a pas toujours été très bien accueillie en France. Une série d'événements témoignent d'un sentiment anti-italien répandu dans le sud de la France. Les Vêpres marseillaises de 1881 font référence à un mouvement xénophobe anti-italien à Marseille où pendant quelques jours des immigrés italiens sont traqués suite à la signature du traité du Bardo par lequel la Tunisie devint un protectorat français.<sup>28</sup> Un peu plus de dix ans après cet événement, dans un contexte de compétition de main d'œuvre âpre, une rixe éclate à Aigues-Mortes (département du Gard) entre ouvriers français et

---

28. L'Italie voulait administrer la Tunisie où de nombreux Italiens étaient installés. Lorsque la France parvint à s'accaparer le pays, des immigrés italiens auraient, à l'arrivée de l'armée française à Marseille, hué les troupes, ce qui aurait déclenché les hostilités.

ouvriers italiens. Un an plus tard, un anarchiste italien, Sante Caserio assassine le président de la république française Sadi Carnot. L'idéologie de la latinité développée dans les écrits de l'époque ne trouve donc pas dans les faits une parfaite cohérence. Les relations entre les Italiens, et leurs soi-disant frères latins les Français ne sont pas au beau fixe au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Les bouleversements liés au développement de l'industrialisation et au besoin de main d'œuvre perturbent la théorie simpliste de l'union des races latines.

En 1903, un certain J. Berjont publie un court ouvrage intitulé *De l'envahissement des étrangers en France : Les Italiens en Provence*. L'auteur offre une critique virulente de la naturalisation et de l'« invasion » de Marseille par les Italiens : « D'autres, des naturalisés encore, sont devenus les entrepreneurs du Gouvernement français. Il est superflu d'ajouter que ces nouveaux citoyens, se rappelant leur origine étrangère, ne prennent au service de leur entreprise que des ouvriers de leur ancienne nationalité » (15). Comme dans tous les cas de xénophobie, on associe la population étrangère ennemie à une série de stéréotypes : les Italiens sont violents, barbares, bruyants et d'une hygiène douteuse.

Dans ce chapitre, on analysera d'abord la manière dont l'idéologie de la latinité est articulée dans le contexte de l'immigration italienne au début du XX<sup>e</sup> siècle. On s'appuiera pour ce faire sur un roman de Louis Bertrand ayant pour titre *L'Invasion* (1907). Louis Bertrand est la figure majeure de la doctrine de la latinité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui oublié, cet écrivain a, à travers son œuvre, développé un discours dans lequel il prêche l'union et la régénération des pays latins. Cet auteur est généralement associé à son *Cycle africain* composé de trois romans dans lesquels il décrit la vie des colons en Afrique du nord. Dans *L'Invasion*, le portrait de la colonie italienne installée à Marseille n'invite guère à cette union. Marguerite et ses deux enfants arrivent à Marseille pour rejoindre Cosmo, son mari,

qui est employé comme manœuvre dans la ville. Choquée par l'univers dantesque dans lequel elle pénètre avec ses enfants, l'institutrice italienne essaie de trouver son mari tout en cherchant à survivre. La critique des immigrés italiens est peu à peu absorbée dans un réquisitoire contre l'internationalisme et la propension des prolétaires étrangers à diffuser cette idéologie exogène à la France.

Ensuite, nous nous pencherons sur le cas de la seconde frontière sud de la France, en Algérie, où cette même doctrine de la latinité est utilisée pour légitimer la colonisation. On étudiera un autre roman de Louis Bertrand, *Le Sang des Races* (1899), dans lequel on suit les aventures d'un colon néo-français espagnol en Algérie. L'auteur fait dans ce roman l'apologie des races latines qui, selon lui, se régénèrent au contact de l'ennemi commun en Afrique du nord : le Sémite. Pour Bertrand, l'Algérie offre la possibilité pour la France décadente de retrouver son énergie d'antan. Or, l'ennemi tant redouté reste quasiment absent du roman et la régénération est quant à elle troublée par les décès, une reproduction de la « race » problématique et une sexualité féminine presque menaçante. L'auteur propose en définitive un portrait ambigu du barbare d'Afrique du nord évoluant dans la terre du renouveau.

L'analyse de ces deux œuvres, *L'Invasion* et *Le Sang des Races*, traitant respectivement de chacune des deux frontières sud, permettra de réévaluer la dimension idéologique de la frontière nationale en tant qu'institution de différenciation, et de mettre en lumière la circulation problématique de l'idéologie de la latinité qui constitue un discours nationaliste majeur du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle au cœur de la représentation des deux principales figures de l'étranger de l'époque.<sup>29</sup>

---

29. On fera par la suite référence au roman *L'Invasion* par l'abréviation *LI*.

b. Louis Bertrand et Maurice Barrès, destins parallèles ou croisés ?

Suivant la typologie de Raoul Girardet concernant les courants nationalistes, Maurice Barrès correspond au nationalisme de revanche, focalisé sur l'objectif du retour de l'Alsace-Lorraine à la France. Les champions de la revanche voyaient d'un mauvais œil les investissements colossaux de la Troisième République dans les colonies. Cet argent et cette entreprise faisaient oublier aux Français que les Alsaciens et les Lorrains étaient toujours sous le joug de l'Allemagne. Louis Bertrand incarne quant à lui le nationalisme d'expansion coloniale qui considère la conquête coloniale comme le seul salut possible pour la France.

Louis Bertrand est né à Spincourt en Lorraine en 1866 et entretient donc, comme Maurice Barrès, une relation particulière avec la province que la France perd en 1870. Tous deux écrivains, Bertrand succéda même à Maurice Barrès à l'Académie française en 1925. Influencés par la mentalité fin-de-siècle, les deux auteurs s'interrogent sur l'état de la France en rapport avec ses voisins. Leurs écrits sont à replacer dans le contexte d'une réflexion plus générale sur la décadence de la France. L'expression « énergie nationale » est au cœur de la doctrine barrésienne, notamment dans sa trilogie romanesque *Le Roman de l'énergie nationale* comprenant *Les déracinés* (1897), *L'Appel au soldat* (1900), et *Leurs figures* (1902). Selon lui, l'énergie nationale doit être alimentée par le culte de la terre et des morts. L'attrait des grandes villes et le déracinement régional constituent les plaies de la société moderne qui nuisent à l'unicité de la nation. En bon pédagogue, l'auteur fait la démonstration de sa thèse dans son roman intitulé *Les déracinés* où de jeunes hommes quittent leur Lorraine natale pour aller à Paris où ils sombrent dans la décadence. Louis Bertrand a lui aussi développé sa propre théorie sur la manière dont la France peut se régénérer, mais il cherche à se démarquer de la pensée

barrésienne lorsqu'il affirme que « [l]a Patrie n'est pas là où dorment les morts : elle est partout où la France est vivante » (*Le Sens de l'ennemi*, 5). Selon lui, l'Afrique française constitue la source de la régénération de la nation et de la race latine.

Ces deux auteurs ont donc de nombreux points communs mais également des différences significatives. Tous deux insistent sur l'origine celte et latine de l'Alsace-Lorraine. Daniel-Henri Pageaux qui a étudié la prose de Bertrand explique qu'« il n'a pas hésité à marquer, plus encore que Barrès, les traces, les vestiges d'une influence espagnole en terre lorraine » (Déjeux et Pageaux 109). Bertrand, lui-même s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de Barrès tout en proposant un regard nouveau sur l'identité de la France. Il affirme dans ses mémoires : « Et si Barrès a pu se vanter d'avoir « fait la Lorraine comme d'autres ont fait la République », je puis me vanter, moi aussi, d'avoir « fait l'Afrique latine » comme d'autres ont fait la République et la Lorraine » (*Mes années d'apprentissage* 249). Il n'est donc pas inhabituel de mettre en relation ces deux auteurs lorrains qui ont chacun développé une perspective sur l'avenir de la France distincte l'une de l'autre.

### c. *Le Sens de l'ennemi* : Louis Bertrand et l'interdépendance des frontières

Louis Bertrand passa de nombreuses années de sa vie dans le sud de la France et écrivit de nombreux essais au sujet de l'Espagne, de l'Italie et de la Provence. Après de multiples voyages dans les pays méditerranéens, il est convaincu qu'une union des races latines représente la meilleure option de la France face au danger germanique et à l'internationalisme soviétique. Cette union peut être accomplie en Algérie où les différentes nationalités latines se retrouvent unies face à l'ennemi sémite. Selon un commentateur, il s'agissait pour Bertrand de

lutter [...] contre tout ce qui s'oppose à cette synthèse : aussi bien le Nord (germanique) que l'asiatique (bolchévisme) ; aussi bien le Front Populaire (prostration collective) que l'Orient à la fois démobilisateur (exotisme) et fondamentalement hostile au catholicisme occidental ; aussi bien tout élément « atlantique » (mépris ou incompréhension du Maroc parce qu'il s'oppose au périmètre méditerranéen passionnément reconstruit) que toute expression parisienne, démocratique, oublieuse de la grandeur d'un « empire ». (Déjeux et Pageaux 115)

À la base de la régénération de la race latine se trouve le contact avec l'ennemi commun ou ce que Bertrand appelle « le sens de l'ennemi » que, selon lui, la majorité de la France a perdu excepté les Lorrains et les Catalans. Le contact et la menace permanente de l'ennemi auraient pour conséquence de rendre les Latins frontaliers plus résistants. Implicitement, la doctrine de Bertrand cherche à subvertir une certaine image de la France assez courante à l'époque selon laquelle on attribuerait des caractéristiques féminines au pays. Pour lui, l'objectif consiste à rendre au pays sa virilité d'antan. La France serait faible, dégénérée et sans avenir, en d'autres termes décadente depuis la défaite de 1870.

En 1917, alors que le pays est en guerre depuis quatre ans, Louis Bertrand publie une série d'écrits composés avant les hostilités commençant en 1914 sous le titre *Le Sens de l'ennemi*.<sup>30</sup> Avant même l'introduction, l'auteur offre une liste des « cinq propositions » suivantes :

- I. — Le monde extérieur existe.
- II. — La Patrie n'est pas là où dorment les morts : elle est là où la France est vivante.
- III. — La meilleure façon d'être Français, c'est d'acquérir toutes les qualités qui manquent au Français.
- VI. — Nous adapter aux conditions du monde moderne.
- V. — Nous rebarbariser. (5)

Ces cinq propositions placées en exergue du texte sont à lire comme une série de règles censées favoriser le « sens de l'ennemi » évoqué dans le titre de l'ouvrage, sens qui fait cruellement

---

30. On fera référence par la suite à cet ouvrage par l'abréviation *LSE*.



défaut à la France selon l'auteur. Les principes énoncés dépeignent en creux le pays comme fermé sur lui-même, faible, tourné vers le passé et décalé par rapport aux autres pays. Bertrand exhorte ses compatriotes à sortir des frontières nationales et à prendre la mesure de ce qui s'y passe. On note l'ambiguïté de la proposition III et l'opposition entre entrer dans la modernité et le processus de rebarbarisation, entre la nostalgie pour un passé où la France était conquérante et virile et la critique d'un présent où elle est repliée sur elle-même. L'auteur entend justifier ces propositions par les textes qui suivent. Dans ces derniers, Bertrand fustige l'islam et ceux qui ignorent qu'ils sont entourés d'ennemis potentiels et qui se « laiss[ent] éblouir [...] par la façade de l'étranger » (37). Il y fait aussi l'éloge de l'Algérie, et de l'Espagne.

L'Alsace-Lorraine demeure un modèle exemplaire puisque les deux régions ont gardé ce sens de l'ennemi que les territoires de l'intérieur n'ont plus. Même si elles font officiellement partie du territoire allemand, Bertrand maintient le mythe de la séparation étanche des deux populations. Il compare l'Allemagne à un autre ennemi majeur, l'Empire Ottoman, et rapproche le destin de la Lorraine de celui des Hellènes en faisant une référence directe à *CB* de Barrès :

Quatre cents ans se sont écoulés depuis que les Turcs sont entrés à Constantinople. Un si long espace de siècles n'a en rien changé les sentiments des Hellènes à l'égard de leurs maîtres : il est peut-être encore plus difficile à une jeune fille grecque qu'à une petite Messine d'épouser un pédagogue prussien. Les deux races se coudoient, vivent porte à porte ; elles ne se mêleront jamais. (*LSE*, 31)

Le sens de l'ennemi, de l'ordre et de l'instinct sépare radicalement les ennemis et empêche toute contamination tout en stimulant les capacités de résistance. Les Allemands qui sont l'ennemi présent ne se contentent pas de l'Alsace-Lorraine. Bertrand est convaincu que l'ensemble de la France est en danger. Dans un texte ayant pour titre « Les Allemands en Riviera » datant du 23 avril 1911 et publié dans *LSE*, l'auteur critique la présence envahissante des touristes allemands sur la côte d'Azur : « Ce n'est pas précisément une invasion. C'est une infiltration lente,

silencieuse, continue » (*LSE* 41). Sous couvert de l'activité touristique, une autre frontière française est désormais envahie par l'ennemi allemand près de quarante ans après Sedan.

L'internationalisme et l'humanisme représentent pour Louis Bertrand des discours en vogue en ce début de XX<sup>e</sup> siècle qui, en faisant l'éloge des unions transnationales, subvertissent le « sens de l'ennemi » si nécessaire à la survie de la race latine en danger de décadence. Ces deux courants dangereux viennent selon l'auteur des pays germaniques et de l'Orient, et sont intrinsèquement étrangers à la pensée latine. Cette latinité que Bertrand veut forte et indivisible apparaît néanmoins dans ses écrits comme multiple.

### **A. *L'Invasion* ou la latinité à l'épreuve de l'immigration au sud**

#### **a. L'enfer de l'invasion italienne à Marseille**

Huit ans après *Le Sang des Races*, Bertrand publie *L'Invasion*. Ce roman est souvent évoqué dans les écrits des historiens traitant de l'immigration italienne en France. Il est généralement utilisé comme document attestant de la xénophobie anti-italienne de l'époque.<sup>31</sup> Le roman est construit sur un paradoxe : Bertrand, le chantre de la latinité, propose un récit où les Italiens ne sont en aucun cas dépeints de manière favorable. La composition du roman est elle aussi déconcertante puisque l'orientation du récit change brusquement lorsque l'on passe de la description de la colonie italienne à Marseille et du parcours de Marguerite dans la ville, à une focalisation sur le milieu ouvrier et la circulation de l'idéologie internationaliste. L'auteur explique dans ses mémoires qu'il avait au départ envisagé d'écrire un roman sur la communauté

---

31. Voir l'article d'Isabelle Felici intitulé « Marseille et l'invasion italienne vue par Louis Bertrand » (1996).

italienne de Marseille mais qu'en observant cette dernière, il s'est rendu compte qu'il lui fallait étendre ses recherches à l'ensemble des milieux populaires de la ville : « [j]e fus ainsi conduit à déplacer l'axe du roman que j'avais d'abord conçu, à faire dévier mon étude et à en concentrer l'intérêt sur ce que j'appelais l'invasion marseillaise, invasion à la fois matérielle, politique et sociale. De là le titre que j'imposai en fin de compte à mon roman : *L'Invasion* » (*Mes années d'apprentissage* 237-238). Ce titre demeure problématique et plus particulièrement sa forme singulière, puisque l'auteur rassemble sous un seul terme des invasions de natures différentes.

Dans la réédition du roman de 1921, l'auteur a ajouté un court avant-propos dans lequel il justifie le titre de l'œuvre : « Mon sujet, c'est bien l'éternelle invasion, l'assaut mené contre la Cité de tous les temps par un conquérant plus jeune et plus vigoureux, et d'une façon générale, par les forces d'anarchie et de décomposition toujours aux aguets ». L'auteur utilise le terme « Cité » faisant ainsi référence à l'héritage gréco-romain de la ville de Marseille. Dans cette citation, Bertrand identifie le belligérant de deux manières différentes. Il est « jeune et vigoureux » et est aussi assimilé à la catégorie plus générale des « forces d'anarchie et de décomposition. » Or, la latinité que Bertrand admire en Afrique du nord, correspond justement à la dimension d'énergie et de vitalité du peuple « latin ». Dans les trois romans qui composent *Le cycle africain*, Bertrand s'attache à démontrer que le peuple latin d'Algérie est un peuple latin nouveau, source de régénération pour la nation française décadente. Bertrand semble trahir dans son avant-propos une certaine angoisse vis-à-vis de cette nouvelle population qui est à la fois source de salut et potentiellement porteuse d'anarchie. Afin d'explorer les tensions qui structurent *L'Invasion*, on se demandera d'abord dans quelle mesure la colonie italienne est dépeinte comme une invasion sachant que ce terme renferme une multiplicité de significations ; ensuite, on comparera le parcours civilisateur de Frédéric Asmus en Lorraine dans le roman de

Maurice Barrès et celui des immigrés italiens à Marseille dans le roman de Bertrand, et l'on s'interrogera sur la signification de la traversée de la frontière sud. Enfin, on examinera les autres invasions mentionnées dans le texte et le discours ambivalent du narrateur concernant la population ouvrière.

L'incipit du roman de Bertrand établit d'emblée l'arrivée massive d'Italiens à Marseille comme une invasion. Le narrateur mentionne que la foule des immigrés est composée d'une variété d'Italiens en termes d'origine régionale et de classe. Il s'agit bien d'une invasion puisque le champ lexical de la guerre est utilisé tout au long du passage. D'abord, le nom même du bateau, *Solférino*, fait référence à la campagne d'Italie de 1859 qui constitue un jalon majeur dans l'unification de l'Italie. Napoléon III allié à la Sardaigne y combattit l'Autriche. Solférino est également le nom d'un cuirassé français, navire de guerre blindé, construit après la campagne d'Italie.

L'attitude des passagers du bateau participe à créer une ambiance guerrière. À peine aperçoit-elle le port et la ville de Marseille que la foule – il s'agit en effet pour la plupart d'une masse indéterminée – se réveille et entonne des « chants patriotiques » (16). Le narrateur mentionne aussi un « refrain militaire » (11) et des « mandolines et [d]es accordéons [qui] faisaient rage » (11), et il commente : « on aurait dit qu'ils rentraient chez eux » (4). Non seulement les passagers affirment leur identité nationale ou régionale, mais ils ont des « gestes de possession » (4) en voyant apparaître la côte marseillaise.

Quasiment assimilée à une population de barbares, « la foule des émigrants » (9) italiens est présentée comme un peuple caractérisé par sa jeunesse et des dialectes multiples. Les immigrés italiens effectuent donc une invasion, c'est-à-dire un mouvement de population d'apparence hostile, désordonnée et étrangère cherchant à occuper un territoire.

Quasiment décrite comme une invasion barbare,<sup>32</sup> l'arrivée des immigrants italiens est aussi dépeinte de manière moqueuse par le narrateur. La masse est comparée à du « bétail » (3), et les femmes ont des profils de « poules » (4). Dans *CB* de Maurice Barrès, l'arrivée de Frédéric diffère grandement de celle de ces immigrants. Même si les Allemands qui immigrèrent dans les provinces perdues furent nombreux, le roman de Barrès ne met pas l'accent sur le phénomène de masse. Il se concentre d'emblée sur un individu et non pas un groupe. Dans le roman de Bertrand, c'est l'image d'une masse qui domine les premières pages du récit.

Tout comme Frédéric arrivent avec deux malles remplies d'effets personnels avec lesquels il colonise l'espace des Baudouche, les Italiens de Bertrand apportent eux aussi leurs bagages mais ces derniers sont d'une tout autre nature. Il s'agit « de grands coffres tout bardés de clous et de cadenas, des malles invraisemblables, rapiécées de cuir, hérissées de soies de cochon » (10). Marguerite, possède quant à elle une « valise minable » (20) en carton. Si Frédéric Asmus représente le type même de l'Allemand non-civilisé, alors qu'en est-il de ce groupe de Latins arrivant en France ? Les bagages sont d'apparence plus que modeste et ils traduisent l'étrangeté des immigrants, une certaine agressivité ainsi qu'une dimension quasi bestiale. C'est bien la pauvreté qui motive le déplacement en France. Est-ce bien avec ces Latins que l'auteur envisage une union ?

Parmi cet ensemble, le narrateur détache quelques figures. Deux femmes aux caractéristiques très différentes, voire opposées, ressortent de la masse. La première est une Piémontaise qui n'en est pas à son premier voyage à Marseille et qui semble être dotée d'une forte personnalité. La seconde est Marguerite qui a le mal de mer et apparaît donc pour la première fois dans le roman comme affaiblie. La classe et l'origine régionale constituent des

---

32. La description des Italiens en barbares est ironique puisque les Invasions Barbares font références aux attaques portées contre l'Empire romain.

éléments identitaires essentiels dans les descriptions et dialogues des premières pages. La première femme discute avec un ingénieur piémontais et lui révèle avec fierté que son fils est « élève à l'institut des chemins de fer » (7). Elle présente aussi Marguerite en expliquant qu'elle aussi est piémontaise et qu'elle est institutrice. On distingue donc la plèbe d'autres individus plus éduqués. La première femme s'inscrit en contraste avec Marguerite qui apparaît radicalement différente des femmes du peuple aux manières rustres. Enfin, afin de conférer une certaine dimension mythique à cette scène inaugurale, le narrateur fait référence à quelques figures mythologiques : Marguerite est comparée à une cariatide (6) et une autre Italienne est quant à elle nommée « Junon » (8). Cette foule sauvage est héritière d'un passé gréco-romain. Le narrateur semble vouloir rappeler qu'il s'agit bien ici de Latins en dépit de leur apparence barbare.

Lorsque Frédéric Asmus arrive à Metz, la ville a déjà fait l'objet de transformations substantielles de la part de ses nouveaux habitants. Le narrateur consacre même quelques pages à faire l'inventaire des changements architecturaux qui, bien sûr, vont à l'encontre de toute notion de bon goût. Metz, en dépit de ces changements demeure reconnaissable et essentiellement française. Par contre, la ville de Marseille que Marguerite découvre n'a rien d'éblouissant. Le titre de la première des quatre parties du roman, « Inferno », résume à lui seul l'impression que la ville fait à Marguerite.

La description de la ville depuis le bateau est articulée sur une opposition entre d'une part, la statue de la Vierge de Notre-Dame de la Garde qui représente un « signe familial de douceur et de protection » (14), et d'autre part, les couleurs de la mer, du ciel et de l'air qui évoquent l'enfer : « [l]a mer était une pourpre ardente » et « [l]e ciel verdâtre flamboyait du côté de l'Estaque, en une large zone écarlate » (14). Enfin, pour achever d'assimiler la ville à l'enfer,

le narrateur nous offre la perspective de Marguerite qui « ne voyait plus devant elle que le gouffre béant de la cité infernale, sous ses poussières de charbon et ses exhalaisons sulfureuses... » (17). Alors qu'elle s'apprête à débarquer, elle échange quelques mots avec l'ingénieur qui lui souhaite bonne chance. Elle lui répond qu'elle est prête à souffrir. La ville de Marseille est donc présentée par le biais de références à la religion comme un lieu de perdition où sera testée la fortitude des hommes.

Le titre de cette première partie, en italien, en conjonction avec l'image d'une ville-gouffre fait aussi référence à l'œuvre de Dante Alighieri, *La divine comédie*. Le narrateur consacre de longues descriptions à la ville et insiste sur le règne de la luxure, du crime, de la misère et de la promiscuité. Le lieu où Marguerite décide de louer deux chambres symbolise à lui seul ces caractéristiques de la ville. La bâtisse est entourée d'une prison, de l'Hôtel-Dieu, et de multiples « lupanars », « cabarets » et « tripots » (49). Enfin, le porche de l'hôtel délabré qui est appelé de manière ironique la « Maison de diamant » (47), est décoré d'une statue équestre représentant la Mort au galop (50).

Cette description fictionnelle de Marseille diffère d'une autre description de la cité phocéenne que l'auteur produit dans un recueil de textes intitulé *Les pays méditerranéens et la guerre* (1918).<sup>33</sup> Dans cet ouvrage, Bertrand réévalue les pays méditerranéens à la lumière de la première guerre mondiale, ainsi que leurs relations avec la France dans le passé et pour l'avenir. La dernière partie de l'ouvrage intitulée « *Le front méditerranéen* » est consacrée au rôle de la ville de Marseille pendant la guerre. La peinture de la ville date de 1917, soit dix ans après la parution de *LI*. Bertrand au cours d'un voyage à Marseille se souvient de la ville d'autrefois :

La première apparition de cette ville extraordinaire, non point seulement Porte de l'Orient, mais grande porte mondiale, est liée dans mon souvenir à l'image riante et

---

33. On fera par la suite référence à l'ouvrage *Les pays méditerranéens et la guerre* par l'abréviation suivante *LPMG*.

splendide de toute une jeunesse studieuse, enivrée d'art et de poésie, gais compagnons qui s'élançaient avec tant de confiance vers un avenir renouvelé, et dont beaucoup déjà sont morts dans les batailles de cette dernière guerre. (262)

Ce souvenir de la ville ne correspond pas à la description offerte dans *LI*. Il ne s'agit plus d'*inferno* ni de débauche mais d'une « jeunesse studieuse, enivrée d'art et de poésie. » La Marseille d'après-guerre est une terre où « Rome et l'Afrique s'entremêlent et s'embrouillent » (274). Or n'est-ce pas déjà le cas au début du siècle ? La Première guerre mondiale a accéléré certaines tendances et les troupes coloniales importées pour les combats modifient la composition et l'apparence de la ville. Dans *LI*, la narration effectue un changement d'orientation dans le récit où l'on passe de l'image d'une ville quasiment italienne à une image de la population plus hétérogène où soudain il ne s'agit plus seulement d'immigrés italiens mais aussi d'autres d'étrangers plus menaçants et aux origines variées.

b. La traversée de la frontière, un processus dé-civilisateur ou rebarbarisant ?

Dans *CB*, le déplacement de Frédéric depuis l'Allemagne de l'intérieur à la Lorraine est assimilé à une entrée dans la civilisation française. Son parcours qui prend la forme d'un *bildungsroman* correspond à une série d'étapes par lesquelles Frédéric parvient à s'émanciper (en partie seulement) de sa culture barbare pour rejoindre les lumières de la culture française. Dans *LI*, le chantre de l'union des pays latins ne propose pas un paradigme clair qui opposerait les Français aux immigrés italiens. Ceci s'explique par plusieurs raisons. D'abord, la prose de Louis Bertrand n'est pas aussi didactique que celle de Barrès et par conséquent le roman de Bertrand ne correspond pas aussi bien au genre du roman à thèse que *CB*. Ensuite, *LI* ne comporte pas un personnage principal mais bien plutôt une série de personnages que la narration



suit successivement. Les personnages de Français sont également rares parmi l'immigration italienne de la ville. Emmanuel, l'ouvrier bienveillant originaire de l'Aveyron (91) tombe amoureux de Marguerite. Humble et amical, il représente un des rares personnages positifs du roman. Il n'a pas de vices apparents et meurt en défendant son ennemi, Cosmo, le mari de Marguerite. Marès, un autre personnage français se convertit à la théosophie après avoir été un syndicaliste actif. Du côté des Italiens, le roman insiste sur l'éclatement de cette nation. On met l'accent sur les rivalités régionales, notamment celles existant entre les Napolitains et les Piémontais.

Alors que Barrès construit dans *CB* un argumentaire organisé pour faire la preuve de la supériorité française sur l'Allemagne, il n'en est rien dans le roman de Bertrand où les lignes de fractures sont plus floues. Ceci s'explique aussi par le fait que le roman n'est pas organisé autour du parcours d'un personnage ou d'une progression. Marguerite ne change pas et est reléguée au second plan de l'histoire après la moitié de la deuxième partie du roman. Son mari, Cosmo, ne devient pas non plus meilleur au cours de son séjour à Marseille. On peut même soutenir que ce séjour l'a rendu plus immoral. Quant à Emmanuel, il est bienveillant au début et demeure inoffensif tout au long de l'histoire. Son existence s'achève avec un sacrifice ultime quand, pour aider Marguerite, il protège le mari de celle-ci lors d'une rixe et meurt des coups qui étaient destinés à Cosmo. La traversée de la frontière dans le roman de Bertrand n'est pas assimilée à un processus civilisateur et les personnages ne sont pas affectés par cette traversée.

Dans *LPMG* (1918), Bertrand évoque certains caractères des Italiens que l'on ne retrouve pas dans *LI* (1907). Le chantre de l'union latine affirme : « [m]ême dans le peuple, dont l'éducation civique est encore si incomplète, même chez les émigrés, isolés de la mère patrie [...], j'ai constaté un sentiment très vif de dignité nationale et surtout une extraordinaire

solidarité de race » (*LPMG* 120). Par contre, dans *LI*, le narrateur insiste sur les rivalités régionales. Il existe un « sentiment très vif de dignité nationale » qui est exemplifié dans les premières pages du roman où le narrateur décrit l'arrivée des immigrants qui sont unis autour du drapeau italien dès que la côte marseillaise est aperçue. Cependant, quant à l'« extraordinaire solidarité de race » à laquelle Bertrand fait allusion, rien n'est moins sûr dans son roman où le crime domine la société et où l'entraide est plus que limitée. Cosmo est menacé de mort par un groupe de nervis italiens, et madame Cougourde offre à Marguerite de passer seulement une nuit chez elle, après quoi elle s'empresse de lui faire comprendre qu'elle ne désire pas étendre sa générosité. En ce qui concerne la « dignité nationale », une réflexion d'Attilio, le frère de Cosmo, semble la remettre en question puisqu'il souligne combien la population italienne est pauvre et que les immigrants italiens sont prêts à faire les travaux les plus dangereux et les plus pénibles et le tout pour un salaire de misère tant le dénuement est grand. Les ouvriers italiens sont prêts à tout pour gagner leur vie.

Bertrand décrit aussi les Italiens comme « des passionnées lucides » (*LPMG* 119). Or, cet oxymore d'apparence positive qui évoque tout à la fois une grande énergie alliée à l'intelligence n'est pas intégré dans le portrait des personnages du roman. L'intelligente Marguerite n'est en aucun cas « passionnée ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le début de rapprochement entre elle et Emmanuel, l'ouvrier français, ne peut aboutir. D'autres personnages italiens apparaissent « passionnés », dans le sens de spontané et exalté, mais dans des contextes négatifs puisque cela les rend violents et impulsifs et donc peu intelligents.

Le décalage entre le roman et le discours de Bertrand dans *LPMG* atteint son paroxysme lorsque l'auteur se dit en faveur de l'immigration italienne en France : « il conviendrait [écrit-il,] de favoriser l'immigration latine aussi bien celle des Espagnols que celle des Italiens. Nous y

gagnerions d'introduire chez nous des collaborateurs moins suspects, des candidats à la naturalisation plus proches parents de nos mœurs et de notre esprit, plus susceptibles de se fondre dans la masse nationale » (*LPMG* 194). Anticipant la thèse de Georges Mauco qui évalua le degré d'assimilabilité des étrangers en France, Bertrand affirme que les étrangers latins s'intégreraient plus facilement au tissu national français.<sup>34</sup> Il propose même de créer un « *jus latinum* » (189) qui permettrait aux immigrés latins d'être non plus des immigrés comme les autres mais « des Français de second degré » (195). Cependant, l'assimilation n'est pas réalisée à Marseille d'après le roman de Bertrand. Encore une fois, le roman ne retrace pas l'évolution d'une situation mais une dégradation générale à l'intérieur du monde ouvrier marseillais. L'écrivain insiste sur le crime et l'immoralité des lieux au début du roman, puis se focalise sur les milieux syndicalistes et anarchistes, ainsi que sur les grèves massives qui perturbent l'ensemble de l'économie de la ville.

Le roman *LI* trouve une place bien particulière dans l'œuvre de Bertrand. Dans un autre volume ayant pour titre *Le livre de la Méditerranée* (1911), l'auteur propose à son lecteur un voyage autour de la Méditerranée dont la première escale est Marseille.<sup>35</sup> Ce volume est constitué de quelques textes inédits et de nombreux passages tirés de livres déjà publiés. Le premier chapitre consacré à la cité phocéenne est composé de quatre extraits dont trois sont tirés de *LI*.<sup>36</sup> Le premier extrait a pour titre « Les immigrants italiens » et correspond au début du roman. Le troisième extrait est intitulé « Les docks » et le quatrième « Les porteurs de poutre ». L'image que l'auteur cherche à donner de Marseille par ce collage de passages renforce

---

34. Georges Mauco est considéré comme un des premiers spécialistes de l'immigration en France. Géographe de formation, il défendit en 1932 une thèse intitulée *Les étrangers en France. Leur rôle dans l'activité économique*. Voir l'article de Patrick Weil intitulé « Georges Mauco, expert en immigration : ethnoracisme pratique et antisémitisme fielleux » disponible sur <<http://www.patrick-weil.com/Fichiers%20du%20site/1999%20-%20Georges%20Mauco,%20expert%20en%20immigration.pdf>> consulté le 19 mars 2011.

35. On fera par la suite référence à l'ouvrage *Le livre de la Méditerranée* par l'abréviation *LLM*.

36. Le second extrait du chapitre est tiré du roman *Cina* (1901) et a pour titre « Marseille porte de l'Orient. » Ce passage au ton lyrique met en valeur le caractère inchangé de Marseille, carrefour de la Méditerranée.

l'importance de *LI* au sein de sa conception de la ville. Il a choisi une sélection de passages mettant en avant l'immigration italienne ouvrière. Le premier passage offre l'image de la ville dantesque et de sa mer incandescente. Le second décrit la fin de la journée de travail de dix mille dockers, dont de nombreux Italiens. La description est fondée sur une opposition entre les travailleurs humains et bas, et la lumière spirituelle et omnisciente présente à cette heure de la journée dans la ville. Enfin, dans le dernier passage, deux personnages observent des porteurs de poutre qui leur rappellent des scènes antiques. On fait notamment référence à Arcésilas de Cyrène et à Pindare.<sup>37</sup> *LLM* présente donc une image de Marseille sensiblement différente de celle proposée dans *LI*. Si les immigrés italiens sont mentionnés et si la populace ouvrière n'est pas toujours dépeinte de manière positive, l'auteur semble avoir choisi des passages mettant en valeur la dimension éternelle de la ville comme point d'intersection de nombreuses influences. Par contre, dans *LI* le narrateur met un point d'honneur à insister sur l'évolution négative de la ville. Il ne s'agit pas simplement d'influences extérieures mais d'invasions.

Bertrand fut critiqué pour sa peinture de l'immigration italienne à Marseille après la publication de *LI*. Il fait d'ailleurs allusion à ces critiques dans *LPMG* et se défend d'avoir été trop violent dans sa description de l'immigration italienne : « je n'ai fait une peinture un peu sévère que des déchets de l'immigration, des mauvais sujets italiens qui achevaient de se gâter chez nous au contact de nos pires éléments révolutionnaires » (196). L'excuse de Bertrand semble bien peu convaincante. Il cherche à différencier les « déchets » des autres immigrés qui seraient eux, au contraire, précieux pour la France. De plus, alors que les « éléments révolutionnaires » ne sont pas censés être originaires de France, l'auteur admet dans ce passage que les idéologies révolutionnaires qui incluent l'anarchisme et le communisme, ne sont

---

37. Cyrène correspond à une ville grecque d'Afrique du nord (l'actuelle Libye). Cette référence constitue donc un clin d'œil à l'idéologie de la latinité qui cherche à affirmer l'identité gréco-latine d'une partie de l'Afrique du nord.

probablement pas totalement exogènes au pays. Par ailleurs, on trouve peu de trace dans *LI* de cette autre catégorie d'immigrés italiens de valeur et la description de la France comme « poubelle » de l'Europe est typique de l'époque.<sup>38</sup> Marguerite est le seul personnage italien positif du roman. Elle porte le même nom que la reine d'Italie et est instruite. Elle est également pieuse et d'une morale sans faille, mais ne connaît pas le bonheur en France. Son rôle reste limité dans le roman.

Bertrand propose en 1918, au lendemain de la guerre de mettre en place les bases d'une union latine entre la France, l'Italie et l'Espagne afin d'anticiper tout nouveau conflit international. Les écrivains doivent jouer dans ce projet un rôle majeur, celui de populariser l'idée de l'union afin que la politique puisse ensuite suivre. Le vœu d'une union latine doit transcender les différences entre les trois pays et doit résulter d'une volonté commune. Cette union doit être « une œuvre de pensée et de volonté, aussi bien qu' [...] une résultante de la géographie et de l'histoire » (*LSE* 187). On retrouve ici une référence à la conception de la nation telle qu'Ernest Renan l'a décrite, c'est-à-dire mettant l'accent sur la volonté des peuples. L'origine latine, ou l'« ethnicité fictive » pour employer une expression d'Étienne Balibar, ne suffira donc pas à l'unification. La littérature et d'autres formes de discours sont nécessaires à faire exister ce passé en commun au temps présent.

Contrairement à Metz qui survit pendant l'invasion allemande (selon le récit qu'en fait Barrès tout au moins), Marseille est dépeinte par Bertrand comme une ville déjà souillée et atteinte par l'invasion d'étrangers qui inclut la population italienne censée être culturellement

---

38. Voir l'illustration p. 125 de l'article de Ralph Schor « La caricature xénophobe en France dans l'entre-deux-guerres (1919-1930) » dans l'ouvrage collectif *À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*. Cette illustration représente une carte de France sur laquelle des seaux sont déversés sur la France. Un seau en provenance de l'Allemagne nazie contient des « juifs allemands », une main jette les « communistes », un seau contenant des « antifascistes » d'Italie est déversé, et enfin un seau rempli d'« anarchistes » et du « Fronte populaire » d'Espagne est vidé à gauche. Le titre de l'illustration est « Le dépotoir de l'Europe » et est apparu en 1936 dans le journal *Gringoire*.

proche et assimilable. La traversée de la frontière effectuée par les personnages italiens ne correspond ni à un processus civilisateur, ni à une dynamique dé-civilisatrice dans la mesure où les immigrés sont représentés avant même leur arrivée en France comme des barbares. Entre 1907, date de publication de *LI*, et 1918, date de publication du volume *LPMG*, la manière dont Louis Bertrand articule la relation existant entre la France et l'Italie évolue. Après la Première guerre mondiale, le projet d'une union latine apparaît comme urgent aux yeux de l'auteur, d'où la nécessité de s'expliquer, brièvement d'ailleurs, sur ses écrits précédents.

### c. Les autres invasions et le prolétariat

Bertrand explique dans ses mémoires que *LI* était au départ un roman concernant l'immigration italienne à Marseille mais qu'il a modifié l'orientation du roman pour l'élargir à une multiplicité d'invasions. Le changement d'« axe » dans la narration est facilement repérable, mais le titre demeure au singulier, faisant ainsi référence à tous les types d'invasions – d'hommes et d'idées – par le biais d'une seule et même catégorie homogénéisatrice. Ainsi, la narration met sur le même plan l'immigration italienne massive et l'importation d'idéologies et de croyances présentées comme étrangères et fondamentalement exogènes au milieu marseillais latin.

Le thème de la religion et de la spiritualité est central dans *LI*. Quelques jours après son arrivée à Marseille, Marguerite rencontre l'abbé Carlván (57) à qui elle demande de s'occuper de ses trois enfants. Ce dernier, réticent au début parce qu'il ne s'occupe que des plus pauvres et des plus malades, accepte finalement en soulignant auprès de Marguerite qu'« [il] en fer[a] des chrétiens et des Français » (58). La loi de séparation de l'église et de l'état passée en France en

1905 a des conséquences sur les relations internationales du pays, notamment avec l'Italie et l'Espagne. Dans *LPMG*, Bertrand mentionne cette loi comme une des raisons principales ayant retardées l'union latine et expliquant en partie les rivalités existant entre la France d'une part, et l'Italie et l'Espagne d'autre part.

Le personnage de Marès, l'anarchiste français du roman, subit un changement radical. Pendant une longue convalescence, il est placé sous la surveillance d'une femme nommée Mme Bonamour, qui tient une herboristerie et organise des conférences au sujet de la théosophie.<sup>39</sup> Une fois remis, celui qui était jadis un ardent anarchiste devient un théosophe prosélyte. Cette forme de spiritualité est dépeinte par le narrateur comme populaire auprès d'un large public : « Toutes les races, toutes les classes semblaient confondues » (357). La théosophie est présentée dans le roman comme concurrente de l'église catholique dominée par la figure de l'abbé Carlavan. Marès, avec la même passion qu'il avait auparavant pour répandre ses idéaux anarchiques, devient un apôtre de la théosophie. Selon lui, le bouddhisme propose une bien meilleure justice sur terre que le catholicisme pour lequel la faute originelle doit sans cesse être rachetée. Marès s'adresse aux ouvriers en abordant ce thème de la justice dont il sait qu'il « travaille si douloureusement les masses populaires d'aujourd'hui » (363). La théosophie apparaît donc dans le roman comme une forme possible de l'idéologie internationaliste qui cherche à transcender les classes et les races tout comme le discours internationaliste soviétique.

L'axe du roman se déplace de la peinture de la colonie italienne à celle de l'environnement des ouvriers de Marseille, et plus particulièrement le milieu des syndicats étroitement lié aux mouvements anarchistes. Les ouvriers sont les victimes de ces idéologies venus de l'étranger, un étranger plus lointain que celui incarné par les immigrés italiens : « Terrorisés par la tyrannie syndicale, les dockers obéissaient à l'injonction silencieuse, la

---

39. La théosophie est une forme spirituelle synchrétique développée par Helena Blavatsky.

plupart du temps contre leur volonté » (352). Avant sa conversion à la théosophie, Marès exprime des idées extrêmes quant à la perspective d'une grève : « J'ignore les patries ! [...] une patrie, c'est un foyer ! Moi, prolétaire je ne connais que les libres groupements humains. C'est pourquoi les catastrophes qui vous épouvantent me laissent indifférents ! » (290). Charles Artaud, un avocat, essaye de raisonner Marès :

Écoute, Marès ! C'est honteux, c'est inexplicable qu'un Provençal comme toi, un Latin se laisse obscurcir l'intellect par des cauchemards du nord, par ces divagations sémitiques !... Anarchie, socialisme, tout cela est bon pour le juif iconoclaste, pour le Germain tueur-de-Dieux, tous les ennemis de l'Ordre et de la Forme ! ... Mais toi, toi ! un Provençal, un Massiliote, né en terre grecque et romaine. (291-292)

Artaud, qui à ce moment incarne la voix de l'auteur, met non seulement en équivalence l'anarchisme et le socialisme, mais il les identifie comme des idéologies foncièrement étrangères, c'est-à-dire non latines. L'amalgame entre antisémitisme et germanophobie est également suggéré.

Dans un discours prononcé en 1936 au second congrès international des nationalistes, Louis Bertrand affirme que « la lutte des classes [...] est une idée anthropophage que tout civilisé doit repousser avec horreur » (9). Selon lui, la Russie est à l'origine de cette idée et ce pays a pour objectif non pas d'unir les peuples mais d'assujettir le monde entier. L'internationalisme et la volonté de rapprocher les peuples ont selon l'auteur des conséquences désastreuses sur la morale, l'art et la pensée, ainsi que sur le sentiment religieux. Bertrand prononce un discours « L'internationale – ennemie des nations » la même année où les jeux olympiques d'été sont organisés à Berlin sous l'œil d'Hitler, et que ce dernier profite des troubles à l'intérieur de la France pour re-militariser la Rhénanie. Parallèlement à ces événements, le Front populaire gagne les élections en mai 1936.



Déjà en 1907, date de publication de *LI*, l'auteur est très critique à l'égard de toute internationalisme. La théosophie en constitue une forme, tout comme l'union internationale des prolétaires. Ces invasions idéologiques sont jugées plus dangereuses que celle des immigrés italiens. Le roman fait donc évoluer la définition d'invasion en établissant implicitement une différence entre les étrangers proches et les étrangers radicaux. Au début de la quatrième et dernière partie du roman intitulée « Byzance », le narrateur commente : « Une autre invasion pire que celle-là s'était abattue sur Marseille. Des anarchistes de toute catégorie et de toute nationalité achevaient de démoraliser les masses affolées par la peur de la famine » (351). La ville de Marseille devient Pandémonium faisant ainsi écho à la description initiale de la ville dans le roman. Cette fois-ci, la ville abrite une grande variété d'étrangers et non plus seulement des Italiens. On fait référence à de nouvelles formes spirituelles, et le mouvement syndicaliste et anarchiste devient de plus en plus violent. Alors que la grève dure depuis quelque temps et que les dockers de la ville sont affamés, des rumeurs se répandent quant aux véritables motivations de la grève. Une de ces rumeurs consiste à croire que les fomenteurs de la grève viennent de Gênes, ville portuaire rivale de Marseille (396). On apprend qu'un groupe d'ouvriers continue de travailler, s'opposant ainsi aux recommandations des syndicats. Cosmo fait partie de ce groupe de « jaunes » que les anarchistes vont chercher à défier.

Le rôle des immigrés italiens dans la grève est ambivalent. D'une part le narrateur mentionne que le groupe d'anarchistes est composé de Siciliens entre autres nationalités, et d'autre part, les briseurs de grèves sont également composés d'Italiens. Le narrateur maintient donc une ambiguïté. Gérard Noiriel qui a étudié l'histoire de l'immigration en France explique que « les travailleurs immigrés ont joué un rôle très important dans la création du mouvement ouvrier français » (173). Les Italiens étaient particulièrement actifs dans ce mouvement et

représentaient un groupe politisé : « Les migrants italiens servent également de bouc émissaire dans le champ politique où on leur reproche d’être trop investis » (Gastaut et Mourlane 95). Sante Caserio, le meurtrier du président Sadi Carnot était lui-même un anarchiste italien et cet événement a un impact sur la perception de la colonie italienne en France.

Louis Bertrand, en cherchant à recentrer le thème principal de son roman *LI*, de l’invasion italienne à l’invasion, plus dangereuse, d’idéologies internationalistes, positionne l’immigration italienne de manière ambiguë. Est-ce que les immigrés italiens alimentent ces idéologies ? En sont-ils des victimes ? Sont-ils manipulés par d’autres étrangers plus distants de la culture latine ? Le roman n’apporte pas de réponse claire. Ainsi, l’invasion italienne tend à être confondue avec l’invasion idéologique. Ceci a pour conséquence de subvertir tout projet d’union latine. Pour Bertrand, la latinité n’est pas homogène, et il y a plutôt *des* latinités. Le contact entre des latins de différente nationalité n’aboutit à rien, d’où la nécessité de projeter l’union latine dans un espace différent, un espace perçu à fois comme neuf et doté d’un substrat historique qui la faciliterait.

## **B. La frontière sud de l’Algérie française et *Le Sang des Races***

### **a. La latinité africaine selon Louis Bertrand**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la France possède une deuxième frontière sud localisée en Afrique du nord, en Algérie plus précisément. Cette frontière à la fois nationale et coloniale représente pour beaucoup en France à cette époque un moyen de compenser la perte de l’Alsace-

Lorraine depuis 1870. L'œuvre de Louis Bertrand permet d'observer comment ces deux changements dans le tracé du territoire national s'articulent. David Clark Cabeen, qui a consacré sa thèse à Bertrand en 1922, note que « a number of analogies related Algeria to the native Lorraine of Louis Bertrand, and the young traveler felt that he had only left his frontier of the East for that of the South » (40). L'identité latine de la nation française constitue le fil conducteur qui relie les frontières de France. Cet élément identitaire fonctionne comme un caractère différenciateur de la nation.

Cette fonction de différenciation n'est pas sans faille. Les frontières sont des espaces fondamentalement surdéterminés et instables. Dans le cas particulier des empires coloniaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la définition des conquêtes et des territoires a alimenté de nombreuses tensions entre les grandes puissances occidentales : entre la France et l'Allemagne pour le Maroc, et entre la France et l'Italie pour la Tunisie, pour ne mentionner que deux cas concernant la France. Étienne Balibar définit la nature des frontières pendant la période coloniale : « les frontières de ces États *entre eux* étaient à la fois, indissociablement, des frontières nationales et des frontières impériales, avec leurs prolongement et répliques jusqu'au « cœur des ténèbres », quelque part en Afrique et en Asie » (1997, 375). Dans l'analyse qui suit, on évaluera cette notion d'une projection des enjeux du contexte d'Europe continentale en Algérie, colonie qui représente pour Bertrand le moteur du renouvellement de la nation française. On détaillera d'abord l'idéologie de la latinité telle que Bertrand la théorise, et l'on passera ensuite à une analyse du roman *Le Sang des Races* (1899), œuvre qui constitue un jalon essentiel dans la popularisation de l'idée de latinité et dans l'œuvre de Louis Bertrand.<sup>40</sup> Alors que l'auteur cherche à présenter la rebarbarisation des colons latins en Algérie et de mettre en valeur leur énergie régénératrice, le roman met en scène une identité problématique des colons et même

---

40. On fera par la suite référence au roman en utilisant l'abréviation suivante *LSR*.

l'énergie n'est pas toujours productive. Une fois de plus, la question « qui est l'étranger à la frontière ? » ne trouve pas de réponse univoque.

Dans *Le Sens de l'ennemi* (1917), Louis Bertrand explique combien la conscience de l'Autre correspond à un instinct essentiel que les nations se doivent de préserver au risque de ne pas survivre aux attaques des ennemis et de ne plus pouvoir imposer leur volonté. Dans cet ouvrage, l'auteur se souvient de son premier voyage en Algérie. La première traversée de cette frontière correspond à une prise de conscience subite du potentiel monumental qu'il perçoit chez les colons d'Algérie. En arrivant, il avait avec lui : « une vieille malle pleine de vêtements pour la plupart trop chauds et inutilisables. Ces *impedimenta* symbolisaient à merveille un bagage invisible qu'[il] traînai[t] avec [lui], – tout le fatras idéologique et sentimental qu'[il] apportai[t] de la métropole et qui écrasait les épaules de [s]a génération » (*LSE* 10). Comme tout immigré, Bertrand arrive avec ses bagages qu'il décrit comme symboliques des idées qui le façonnent. Ce passage fait écho au roman de Maurice Barrès *CB* et plus particulièrement au moment où Frédéric Asmus arrive chez les Baudouche avec deux malles remplies d'effets personnels et de livres dont il va peu à peu s'émanciper au contact de ses hôtes lorraines. Comme Frédéric Asmus, Bertrand arrive à Alger en territoire conquis. Les reproches que le narrateur de Barrès adresse au Prussien sont précisément les mêmes que celles que Bertrand se fait à lui-même dans *LSE*, huit ans après la publication de *CB*. En mettant ces deux passages en regard, on voit combien le paradigme de différenciation entre la France et l'Allemagne mis en place par Barrès se trouve subverti chez Bertrand qui apparaît comme un double du Prussien.

En arrivant à Alger, Bertrand observe les colons au travail. Il est particulièrement subjugué par les colons espagnols dont il se sent proche. Il relie sa région natale à ces colons et rappelle leur généalogie commune : « Pour moi je crois me souvenir d'avoir été Espagnol. Je

suis né tout près de Damvillers, petite ville du pays montmédién, une des dernières citadelles de l'Espagne en terre Lorraine » (*LSE* 209). Ainsi, l'Est et le Sud sont liés et l'identité latine de la Lorraine renforcée. Le travail physique, ou, le « labeur », pour employer un terme cher à l'auteur, permet de ressusciter les « vertus viriles de notre race » (*LSE* 151) et de régénérer les races latines. Ainsi, l'Algérie permettrait de transcender le paradigme de différenciation établi par Barrès puisqu'elle constitue un pays « à la fois si neuf et si vieux » (*LSE* 151) où le déracinement est envisagé de manière positive. Bertrand hésite entre l'utilisation du terme « race » au singulier et au pluriel : la race méditerranéenne unie par l'héritage latin et les races méditerranéennes envisagées dans leur diversité. Pour son roman *LSR*, Bertrand parvient à conserver le pluriel tout en l'alliant au singulier de « sang », créant ainsi une image puissante et évocatrice. Les races en question sont les races méditerranéennes. Cette hésitation entre le singulier et le pluriel alimente une ambiguïté quant à la supposée unité existant entre la France, l'Italie et l'Espagne.

Traiter de l'Afrique latine dans des essais et dans des romans permet aussi à l'auteur de trouver une manière de s'opposer au courant littéraire et culturel en vogue à l'époque : l'orientalisme. Comme tout auteur cherchant à se démarquer des générations précédentes, Bertrand méprise profondément la littérature orientaliste qui cherche à élucider l'étrangeté des populations d'Afrique du nord et de Turquie pour la plupart et d'en faire une discipline. Selon l'auteur, la fascination pour cette culture (homogénéisée d'ailleurs) n'est pas saine pour la nation dans la mesure où elle apporte de la crédibilité à cette culture et renforce l'idée selon laquelle les cultures sont relatives, ce qui remet en cause la supériorité française. Seth Graebner qui a étudié la rhétorique de Bertrand affirme que « exoticism and its regrets, Bertrand believed, must be banished in favor of nationalism and imperialist pride in accomplishment » (47). *LSR* qui fera

l'objet d'une analyse plus détaillée n'est pas le seul livre de l'auteur dans lequel il construit l'Afrique latine. En plus de *LSE*, Bertrand publie une autre série d'essais intitulés *Le mirage oriental* (1910) dont le titre résume parfaitement son objet, et un autre roman publié en 1930 ayant pour titre *Le roman de la conquête* dans lequel il reconstitue sous une forme romanesque la conquête de l'Algérie de 1830.<sup>41</sup> Enfin, l'auteur publie également un roman intitulé *Sanguis martyrum* (1918) dont l'histoire se déroule à l'époque où l'Afrique du nord était sous le contrôle de Rome. L'ensemble de l'œuvre de Bertrand crée une généalogie qui relie la France moderne à la Rome d'antan. L'appareil discursif de Bertrand façonne une « ethnicité fictive. »

Frédéric Asmus arrive en Alsace-Lorraine comme vainqueur d'une annexion, et Bertrand découvre l'Algérie après la conquête. Les Allemands considèrent que l'annexion est légitimée par le passé allemand de la région et sa langue germanique. Louis Bertrand, de son côté, voit en l'Afrique du nord une terre romaine avant les invasions arabes. Par conséquent, selon la logique de l'auteur, la France et les autres pays latins (l'Espagne et l'Italie) sont les dignes héritiers de ce territoire anciennement romain. L'écriture du roman *LSR* constitue un moment important dans la formulation des idées de Bertrand : « J'écrivais *Le Sang des Races*. Pour la première fois, dans le roman, j'envisageais l'Afrique, livrée à la concurrence des races méditerranéennes, comme un pays latin » (*LSE* 208). On retrouve donc du côté allemand comme du côté de Louis Bertrand une utilisation idéologique d'un passé lointain qui permet, au présent, de revendiquer des territoires.

En réaction contre les orientalistes, Bertrand minimise, voire nie, l'apport des invasions arabes. Comme tout écrivain idéologue, il se dit capable de voir au-delà des apparences orientales et prétend percevoir l'important héritage romain dans le paysage algérien. Les ruines et les recherches archéologiques constituent une dimension fondamentale de l'argumentation :

---

41. *Le roman de la conquête* est publié cent ans après la conquête de l'Algérie.

« En réalité, les colons sentent très bien qu'en face de l'Islam les ruines chrétiennes et romaines s'élèvent non seulement comme des témoignages de la force latine, mais comme des titres de possession antérieurs à ceux des Arabes » (*LSE* 185). Dans ce passage, l'auteur ne met plus seulement en opposition la période romaine et la période arabe, mais aussi la religion chrétienne et l'islam.

Les colons « sentent » que leur conquête est légitime. L'utilisation de ce verbe de perception qui contraste avec le caractère matériel des ruines romaines trahit sinon l'absence de fondement dans la logique, en tout cas le recours à l'instinct pour suppléer à un raisonnement fallacieux. Le verbe « sentir » fait également référence aux colons latins « rebarbarisés » qui, précisément, n'intellectualisent pas la conquête et qui, au contraire, « sentent » leur bon droit. Dans *Le banni* d'Erckmann-Chatrian, le narrateur décrit des peintures rupestres dans une grotte où sont opposés le loup représentant les Germains et le sanglier, symbole des Celtes. Les ruines romaines de Bertrand fonctionnent de manière similaire en s'opposant aux minarets dans le paysage algérien.

Le rapprochement entre la démarche des Allemands vis-à-vis de l'Alsace-Lorraine et celle des colons en Algérie ne constitue pas pour Bertrand un argument convaincant qui remettrait en cause son idéologie. Il évoque dans *LSE* la manière dont la presse Jeune-Turque ou Jeune-Egyptienne met en parallèle la situation dans le nord-est de la France et la colonisation en Afrique du nord afin de souligner les contradictions internes de la politique française :<sup>42</sup>

« [...] De quel front, nous dit-on, osez-vous réclamer vos provinces perdues, vous qui occupez l'Algérie et la Tunisie contre le gré de leurs habitants ? » Mais la comparaison est spécieuse. Il n'y a qu'un rapport lointain entre les provinces homogènes, à l'esprit nettement caractérisé, dont les sympathies pour nous ne sont point spécieuses, et des pays à demi-barbares, à la population mélangée et flottante, qui n'ont jamais été que des lieux

---

42. Les Jeunes-Turcs étaient un parti politique turc réformateur.

de passage pour toutes les races de la Méditerranée, dont les aspirations sont extrêmement confuses. (*LSE* 32)

Louis Bertrand fait une distinction entre d'une part une population unie dans sa composition par sa culture et dotée d'un « esprit », c'est-à-dire, « civilisé », et, d'autre part, une population non-civilisée, hétérogène et mouvante occupant un espace-transit. L'auteur prétend donc que dans un cas réclamer l'Alsace-Lorraine est légitime parce qu'il s'agit d'une province ayant exprimé sa « sympathie » pour la France, et dans le cas de l'Algérie, dominée par le désordre et le transitoire, la conquête est légitimée par la nécessité de lui donner un « maître » (31). L'auteur ne manque pas de préciser que le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes ne s'applique pas à l'Algérie car les indigènes, explique-t-il, seraient incapables de s'autogérer (33). Tout comme Barrès qui faisait de l'envahisseur prussien un enfant incapable de gérer ses pulsions, Bertrand dépeint les indigènes comme de « grands enfants » barbares (*LSE* 284).

Au cœur du refus de Louis Bertrand de considérer la justesse d'une comparaison entre l'annexion de l'Alsace-Lorraine et la conquête de l'Algérie se trouve une idéologie fondamentalement raciste – le mot « race » est au cœur de son œuvre – qu'il ne cache pas. S'appuyant sur les thèses de Gobineau et citant à foison l'*Essai sur l'inégalité des races* (1853-1855), notamment dans le livre *Devant l'Islam* (1923) où Bertrand fait un réquisitoire contre l'Orient musulman, l'auteur est convaincu que les sociétés orientales, épithète restant un terme fourre-tout) sont fondamentalement inférieures.<sup>43</sup> Il met en cause ce qu'il nomme le « credo démocratico-maçonnique » (*DI* 46) qui répand selon lui l'idée selon laquelle « tout groupe humain, si abruti qu'il soit, tôt ou tard, [peut] entrer dans la danse du Progrès, être saisi par l'inévitable Évolution, qui ne peut être que synonyme de perfectionnement moral et intellectuel » (*DI* 46). Il poursuit en évoquant la première guerre mondiale durant laquelle la France s'appuya

---

43. On fera par la suite référence à l'ouvrage *Devant l'islam* par l'abréviation *DI*.



en partie sur les troupes coloniales pour combattre l'ennemi. Il considère ce choix stratégique d'avoir fait appel à ces troupes d'Afrique comme une erreur grossière : « ç'a été pour nous une grande humiliation, une humiliation dont nous aurons beaucoup de peine à nous relever, que de faire appel au Barbare » (*DI* 52). En dépit de toutes ces récriminations contre « les barbares orientaux » musulmans, Bertrand utilise un vocabulaire ambigu puisqu'il prêche la « rebarbarisation » des races latines. L'énergie, la force et la virilité renaissent du contact avec le barbare. Or ce barbare doit être un ennemi digne de ce nom pour avoir un tel effet unificateur sur les races latines. En d'autres termes, l'ennemi barbare oriental, dépeint comme étranger à la terre d'Algérie (un étranger de très long terme) doit être redoutable. L'utilisation chez Bertrand du néologisme « se rebarbariser » trahit un désir de devenir cet autre qui est paradoxalement haï. Ceci fait écho à la troisième proposition énoncée au début de *LSE* : « La meilleure façon d'être Français, c'est d'acquérir toutes les qualités qui manquent au Français » (5). Ce n'est que par le contact avec cet ennemi que la régénération latine peut être mise en œuvre.<sup>44</sup> Une analyse du roman *LSR*, permet d'examiner plus en détails les barbares d'Algérie : les Latins et les indigènes. Nous avons donc évolué du terme d' « étranger » à celui de « barbare » pour définir l'Autre-ennemi.

b. *Le Sang des Races* : qui sont les barbares du sud ?

*LSR* (1899) raconte le parcours de colons espagnols en Algérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le narrateur suit plus particulièrement Ramón, puis, après sa mort, son fils Rafael. Hommes rustres et violents, tous deux exercent le métier de charretier et passent leur temps entre le faubourg

---

44. Bertrand insiste : « Répétons-le encore, parce que c'est l'humble vérité, l'Oriental, et, en particulier le musulman, est notre ennemi. Ne l'oublions jamais ! » (*DI* 50).

d'Alger et la route du Sud. La majeure partie du roman est consacrée aux aventures de Rafael rythmées par ses expéditions dans le désert et par ses aventures amoureuses. Il rencontre entre autres une femme originaire de Malaga, puis Juana de Cadix, ensuite Carmen de Grenade, et un peu plus tard Thérèse de Champagne suivie de Rébecca la Juive, et enfin, Assompcion avec qui il finit par se fiancer. La vie de Rafael alterne entre des périodes de grande énergie et des phases d'ennui et de fatigue. Comme le titre l'indique, le roman de Bertrand repose sur le thème du sang symbolisant à la fois l'énergie destructrice et créatrice. Afin d'étudier ce roman, on examinera dans un premier temps la représentation des barbares indigènes dans le roman, ensuite, dans un second temps, on étudiera dans quelle mesure les colons européens sont les étrangers barbares de l'histoire. Enfin, on s'interrogera sur la représentation de l'espace algérien comme espace de projection de certaines angoisses liées à la nation.

Louis Bertrand identifie deux grands ennemis de la latinité : l'idéologie internationaliste disséminée par la foule cosmopolite et par les troupes de Moscou, et les populations sémites, musulmanes pour la plupart, d'Afrique du nord. Ces deux ennemis ne sont pas identiques et il est difficile de déterminer si, dans la conception de l'auteur, l'un est envisagé comme un plus grand danger que l'autre. Il a insisté à de nombreuses reprises sur la nécessité de se méfier des Orientaux, mais il a aussi souligné maintes fois que l'internationalisme était contraire à l'esprit latin. Dans un discours prononcé à l'occasion d'un congrès en faveur de l'Internationale nationaliste en 1936, Louis Bertrand explique longuement les raisons pour lesquelles le marxisme représente un grand danger pour les nations. Selon lui, le concept de lutte des classes n'a pour but non pas d'améliorer les conditions de vie du prolétariat mais de faire triompher la Russie soviétique dans le monde. Il passe ensuite en revue les conséquences du marxisme sur

l'économie, la morale et l'esthétique. Dans le passage concernant la morale, l'auteur mêle des références au colonialisme à son argument de manière quelque peu insolite.

Ce passage permet d'étudier la manière dont l'auteur envisage le lien entre ces deux ennemis. Voici comment les idées s'enchaînent : l'internationale prône le rapprochement des peuples, or ce rapprochement n'est pas synonyme de progrès puisque les populations en contact ne s'empruntent que les pires défauts et non pas leurs qualités. Par exemple, les colons doivent consciemment résister à ne pas imiter les travers du « sauvage » (10). À partir de là, Bertrand affirme que : « [n]ous même nous faisons comme le sauvage : nous prenons à l'étranger ce qu'il a de pire » (10). Vient ensuite une liste des « fléaux » qui sont importés par les étrangers et qui contribuent à créer une société où « l'unique but de l'existence [est] de jouir et de s'étourdir, en s'agitant et en faisant le plus de bruit possible, comme le nègre avec son tamtam » (10). Bertrand remet en question les bénéfices que les contacts entre les peuples peuvent avoir. Il évoque deux cas de figure : l'internationalisme qui cherche à relier les prolétaires de tous les pays, et l'entreprise coloniale qui met en contact colons et colonisés. Ainsi, le colonialisme est assimilé à une entreprise de rapprochement des peuples et non pas à une conquête comme cela est véritablement le cas. Bertrand, par cette logique douteuse rapproche les marxistes des colonisés comme incarnations des pires dangers pour les nations. L'idéologie de l'auteur manque de cohérence puisque le contact avec l'ennemi est tantôt contaminateur, tantôt source de régénération.

Contrairement aux Soviétiques et à leurs adeptes, les Orientaux sont les seuls à pouvoir enclencher la mécanique de rebarbarisation si nécessaire à la France décadente. C'est à leur contact que les Latins s'uniront. L'Orientalisme en tant que science consacrée à l'Orient, et née du contact avec l'Oriental, était un mouvement de pensée répandu dans l'Europe entière et non

pas restreinte au seul hexagone. L'orientalisme comme passion pour l'Orient est responsable selon Bertrand de l'aveuglement des Français qui ne peuvent plus envisager cet Orient comme un danger parce qu'il est devenu un objet d'étude. Cette mode de l'oriental participerait donc de la décadence de la nation. Ainsi, la latinité d'Afrique du nord s'inscrit comme une contre-attaque dans la stratégie de Louis Bertrand. Ceci explique pourquoi il s'évertue à présenter d'Afrique du nord en évitant toute dimension orientalisante. Les tropes orientaux n'apparaissent pas dans *LSR* : le bain maure, le harem, les références à l'islam et aux bédouins sont inexistantes ou rarissimes. Les femmes orientales, par contre, ne sont pas complètement absentes. Elles sont le plus souvent des prostituées rencontrées sur la route.

On peut répartir les barbares sémites présents dans le roman en quatre catégories. La première catégorie correspond aux serviteurs incarnés par le personnage de Kadour qui est employé comme homme de peine par des charretiers pendant le premier voyage de Rafael. Il se fait gronder par les charretiers parce qu'il s'est assis à leur table dans une auberge. La réprimande ne concerne pas tant sa « race » que son statut dans l'organisation : « Depuis quand est-ce que les hommes de peine mangent avec les charretiers ? [...] Les hommes de peine se croyaient charretiers ! ... Et pourquoi pas ? Maintenant on ramassait un morveux dans la rue [...] et voilà un charretier !... » (66). Le charretier qui s'exprime ainsi ne reproche pas à Kadour de s'être attablé avec eux en raison de son identité ethnique mais de son rang dans la hiérarchie, tout comme les jeunes sont également montrés du doigt en raison de leur manque d'expérience. Le « morveux » en question dans le passage désigne Rafael qui débute dans le métier et n'a pas encore gagné le droit de partager la table de ses collègues. Il est donc surprenant de voir que le charretier formule sa réprimande en mettant l'accent sur le rang et non sur l'ethnie. On retrouve tout au long du roman des références aux « petits arabes » chargés de menus travaux. Ils sont

toujours silencieux et inoffensifs et à aucun moment le narrateur n'offre leur point de vue sur la situation. Ils restent donc hors du champ des savoirs permis par la narration.

La seconde catégorie d'Arabes dans *LSR* correspond au personnage de Charles, aussi appelé « Papa. » Il s'agit d'un charretier arabe qui fut converti au christianisme par le cardinal Lavigerie et élevé par les Pères Blancs.<sup>45</sup> Bertrand évoque le cardinal dans la préface du roman et le décrit comme « un revenant épique, c'est Turpin, [écrit-il] l'archevêque de *La Chanson de Roland* ! » (5). Le cardinal avait pour objectif de « restaurer par l'Église l'unité africaine » (5). Le personnage de Charles est donc à mettre en lien avec la préface et la description élogieuse de l'œuvre du cardinal par Bertrand. Charles intervient dans le même passage où Kadour est réprimandé. Lui, aussi se voit critiqué par un charretier nommé Salvador parce qu'il a osé émettre une opinion concernant une féria. Charles s'en va accompagné de Rafael qui lui aussi a été indirectement sommé de quitter la table des charretiers, et ils s'en vont tous les deux voir les Mauresques (67). Ce personnage d'indigène converti est également associé à une chanson dont le refrain est mentionné à deux reprises dans le texte. Le narrateur explique qu'il s'agit du refrain d'un cantique qu'il apprit avec les Pères Blancs : « Porte du ciel, ô Vierge mère ... » (69). Ce refrain apparaît comme très ironique puisque Charles et Rafael vont passer du temps dans une maison close. La juxtaposition de la chanson et de la destination des deux hommes remet en question l'œuvre de conversion des Pères Blancs. Est-il vraiment possible de convertir les indigènes ?

Charles est également différent des autres Arabes serviteurs parce qu'il est charretier et que son physique n'est pas commun. Le narrateur mentionne d'ailleurs qu'il n'hésite pas à vendre ses charmes « à des Anglaises amoureuses de couleur locale » (68) lorsqu'il ne parvient pas à trouver d'autres emplois : « Il était, en effet très beau. C'était, avec quelque chose de plus

---

45. Le prénom « Charles » évoque donc la figure de Charles de Foucauld.

robuste, la beauté andalouse dans tout son épanouissement. Le torse fièrement jailli de la taillotte rouge et drapé de la chemise d'un bleu sombre et luisant comme un acier, il formait avec Rafael un merveilleux couple » (68). Charles incarne donc la beauté de l'étranger barbare, si beau que le narrateur suggère même une potentielle attirance ressentie par Rafael : « Avec la marche et les conversations, la fureur de plaisir s'exaspéra » (68). Les deux hommes sont aussi physiquement en contact : « Rafael, à son tour, passa son bras autour du cou de son compagnon » (67). Le narrateur estime nécessaire d'expliquer la nature des sentiments de Rafael pour Charles : « Il avait aperçu quelques fois l'Arabe dans les guinguettes du Faubourg, et l'air et les façons de celui-ci lui plaisaient » (67). La référence au personnage de Charles est d'autant plus surprenante qu'il n'apparaît plus dans le récit par la suite et qu'aucun autre indigène homme n'entretient de relation avec Rafael. Le contact physique entre les deux hommes, la beauté de Charles, la montée simultanée du désir sexuel, tous ces éléments de la narration concourent à suggérer que Charles et Rafael sont plus que de simples compagnons de route.

Le troisième type d'indigène dans le roman regroupe toutes les références aux Mauresques. Le narrateur explique que ce terme est utilisé pour faire référence aux femmes indigènes indistinctement (72). La vie des hommes dans le roman est rythmée par les tournées dans les auberges ou estaminets et par des visites dans diverses maisons closes. Les prostituées ne sont pas toujours exclusivement indigènes, elles sont aussi européennes. Une mauresque en particulier ressort de la narration. Il s'agit d'une femme de la tribu des Ouled-Naÿls. Alors que l'équipage de Rafael s'arrête en route pour leur rendre visite, Rafael, quant à lui, refuse de « subir leur caresses » (71), dégoûté par « leurs joues carmin, leurs gros yeux stupides et leurs lèvres voraces » (71). Salvador, un des charretiers, décide d'emporter une de ces femmes sur la route afin que Rafael puisse s'habituer. On n'apprend que très peu concernant la femme en

question. Elle est, comme les autres femmes, silencieuse et docile. Elle est également caractérisée par un côté primitif, voire animal, suggéré par une forte odeur de musc et de girofle. L'odeur est si forte que Salvador craint qu'elle n'empreigne durablement son chariot (76). Le narrateur met encore une fois l'accent sur les « gros yeux inertes » de la femme (76). Rafael lui rend finalement visite et s'endort à ses côtés. Le roman de Bertrand est indubitablement un roman d'homme sur les hommes. Les femmes restent pour la plupart au second plan de la narration. Une fois de plus, il y a contact entre le colon latin et l'indigène. Le résultat reste mitigé puisque Rafael finit par « s'habituer » à elle.

Une autre indigène qui joue un rôle notable dans le roman est Rébecca, la Juive. Rafael la rencontre sur la route, à Laghouat : « il l'avait aperçue devant sa porte, en compagnie d'une jeune Mauresque, dans une de ces petites rues qui avoisinent l'église. Les deux femmes, couvertes de colliers, de bracelets et de bagues, se tenaient enlacées, et, de temps en temps, se passant la main sur le cou, elles se baisaient comme deux colombes » (199). Après cette rencontre, Rafael ne parvient pas à oublier Rébecca. Alors qu'il s'apprête à revoir Carmen, une ancienne maîtresse, son esprit est toujours occupé par le souvenir de Rébecca : « Et cependant un charme mauvais l'emportait sans cesse vers la Juive. Le souvenir de voluptés plus savantes et plus sauvages aussi faisait se précipiter le battement de ses veines » (204). Contrairement à la prostituée mauresque Ouled-Naÿls, Rébecca exerce un très grand pouvoir de séduction sur Rafael. Elle lui offre aussi de l'argent pour qu'il stabilise son mode de vie et il finit par accepter. Peu après, il finit par s'ennuyer et envie les rouliers qui reprennent la route. Finalement, il rembourse l'argent à Rébecca et repart avec l'équipage de Bacanète. Rébecca demeure mystérieuse et est associée dans une certaine mesure à l'occulte. Rafael est ensorcelé par elle. On ignore comment Rébecca se procure l'argent qu'elle donne à Rafael. Elle parvient

temporairement à le convaincre de changer de métier : « Sans qu'il sût bien comment ni pourquoi, la chose se trouvait décidée maintenant : il renonçait à sa vie errante du Sud et se fixait à Alger » (219).

Le groupe des indigènes n'est donc pas uniforme. On distingue trois groupes : les Juifs, les Arabes et les Berbères. En ce qui concerne le premier groupe, le roman comporte de nombreuses remarques antisémites. Au début du livre, deux jeunes Juifs s'aventurent dans le Faubourg d'Alger et sont surpris par les habitants qui, en masse, les prennent en chasse en leur jetant des projectiles. Durant la poursuite, les faubouriens s'exclament « à mort les Juifs !... » (25), un autre personnage les qualifie de « sale race » (25), et un autre reprend « [s]i seulement on pouvait les tuer tous ! leur faire suer leur or à ces boules de graisses !... » (25). On ne connaît pas l'opinion de Rafael vis-à-vis des Juifs, mais il semble qu'il partage celles de ses compatriotes. Il redoute le jugement de sa mère concernant « son intimité avec Rébecca » (220). Le décret Crémieux, appliqué en 1870, établit de facto une différence entre indigènes juifs et musulmans dans les colonies et territoire d'outre-mer. David Henry Slavin, un historien, fait remarquer que les « Pieds-Noirs » étaient particulièrement hostiles à la population juive d'Algérie qu'ils voyaient comme des concurrents économiques (8). Comme pour les Mauresques, la narration n'offre pas le point de vue de Rébecca et ainsi, elle reste dans l'angle mort de la narration.

La quatrième catégorie d'indigènes représentée dans *LSR* ne fait référence à aucun personnage précisément. Elle est constituée de quelques détails qui concourent à construire le côté violent des indigènes qui, jusque là, d'après la catégorisation énoncée plus haut, semblent pour le moins inoffensifs. Au début du roman, le narrateur évoque rapidement l'insurrection de



Kabylie de 1871 durant laquelle les Kabyles se sont insurgés contre l'ordre des colons.<sup>46</sup> Ce fut une période de profit pour Ramón (le père de Rafael) qui vendait de la poudre à canon – vraie ou fausse – aux Kabyles combattant l'armée française. Ramón, l'Espagnol profiteur de guerre, n'était donc ni du côté des Français, ni du côté des indigènes. Dans l'avant dernier chapitre du roman, Rafael et le reste de l'équipage traversent un endroit sinistre où se trouve une maison dont « le propriétaire et sa femme – deux vieillards – avaient été assassinés et coupés en morceaux par les Arabes » (317). Il existe donc, en contraste avec les serviteurs arabes, d'autres indigènes beaucoup moins inoffensifs. Rafael, en discutant avec sa fiancée Assompcion, la menace de lui raser « le cou à la mode arabe, en [...] enfonçant le rasoir jusqu'à l'os ! » (316). Cette formulation en dit long sur la réputation des Arabes en Algérie à cette époque.

Ces quatre catégories d'indigène peuvent être réduites à deux : les indigènes inoffensifs et ceux qui exercent un pouvoir sur les colons. Comme dans de nombreuses représentations de l'Autre étranger, les termes de la représentation sont souvent paradoxaux : il ou elle est attirant(e) et répugnant(e) ; il ou elle est dangereux(se) et inoffensif(ive). Ainsi, Rébecca représente la face positive de la Mauresque Ouled-Nayls, de même que Charles le converti correspond au portrait inverse de celui du serviteur arabe nommé Kadour. Ces indigènes peuvent également être définis par rapport aux sentiments qu'ils inspirent aux colons : de l'indifférence (Kadour) à l'attraction (Rébecca et Charles), au dégoût (la Mauresque) et à la peur (les Arabes du Sud).

Force est de constater, cependant que les indigènes n'interviennent que très peu dans *LSR* et cette catégorisation est en majorité fondée sur des détails de la narration. Rappelons encore une fois que Bertrand essayait consciemment de produire une œuvre qui s'opposerait aux œuvres

---

46. Cet événement survient peu après l'adoption du décret Crémieux qui eu pour conséquence de diviser la population indigène en Algérie.

orientalistes. L'oblitération de toute une partie de l'existence des colons – les interactions avec les indigènes – apparaît donc comme volontaire. Ce choix stratégique de l'auteur a aussi pour conséquence de présenter les colons comme les Barbares en Algérie puisque la narration leur est exclusivement consacrée. À la question « qui sont les Barbares en Afrique du Nord ? », *LSR* répond « les colons espagnols. » L'auteur ne présente pas le processus de rebarbarisation en tant que tel et l'on ne voit pas comment le contact avec les indigènes, pour la plupart décrits comme inoffensifs, permet cette rebarbarisation. Le Barbare latin, ne possède pas vraiment d'ennemis à en croire le roman de Bertrand, excepté lui-même.

Dans la préface de l'ouvrage, l'auteur fait référence à son premier voyage en Algérie et combien il fut instantanément impressionné par le sens du « labeur » (6) de la « masse bariolée d'immigrants » (7). Il perçoit ainsi « les possibilités indéfinies de [la] conquête » (7). Le roman débute avec l'arrivée en Algérie de trois hommes, des « nouveaux débarqués » (16). Comme les Italiens de *LI*, ces Espagnols s'installent en Algérie « comme chez eux » (*LI* 17). Il s'agit d'étrangers d'un type bien précis : des étrangers qui ne se sentent en rien étranger dans le nouvel endroit où ils s'installent. Le mal du pays ou le choc du déplacement, deux tropes du récit de migration, n'interviennent pas dans *LSR* ni dans *LI* précisément parce que le narrateur cherche à prouver que l'union latine du passé et du présent est une réalité et qu'un Latin ne peut se sentir étranger en terre latine. L'Algérie est ainsi de facto présentée comme leur territoire.

Ces nouveaux arrivants correspondent à la définition du barbare. Ils sont animés de pulsions violentes, leur existence est rythmée par leurs besoins sexuels, ils sont vulgaires et illettrés et semblent ne raisonner que par instinct. Enfin, le symbolisme du sang, omniprésent dans la narration contribue à brouiller la différence entre l'homme et l'animal. Le sang jaillit à plusieurs reprises dans le texte. Rafael, comme son père Ramón, aime se battre et le texte

consacre de nombreux passages à des épisodes de bagarre. Les relations à l'intérieur de la cellule familiale sont également dominées par la violence. Lorsque Rafael apprend que sa sœur, Pépa, fréquente un certain Louisot, il est fou de rage. Pendant qu'il malmène le prétendant, Rafael est attaqué par sa mère qui lui lance un fer à repasser qui manque de le tuer alors que sa sœur saisit un couteau avec lequel Rafael se blesse : « Son sang coule. À ce moment, il ne vit plus rien, il se mit à la souffleter comme un forcené, en l'accablant d'effroyables injures » (193). Cette scène, d'une grande violence, illustre la manière dont la vue du sang déclenche chez Rafael un accès de violence aveugle quasi animale.

Dans deux autres passages du roman, le sang qui coule sur les mains véhicule un tout autre sens. Le premier passage correspond à un épisode où Ramón, après un accident de travail, se retrouve blessé au pouce : « il fallut lui extraire l'ongle, qui s'était fendu et décollé » (47). Ramón se charge de l'opération chirurgicale improvisée : « il se mit à dégager l'ongle, tranchant dans la chair et rabattant la peau, d'un air aussi calme que s'il eût dégrossi une cheville avec son couteau » (47). Le sang froid de Ramón au cours de cet épisode contribua à renforcer sa réputation d'homme fort. Alors que la vue du sang empêche le perruquier (le chirurgien du moment) de retirer l'ongle, Ramón se sent revigoré à la vue de son propre sang.

Des années plus tard, après sa mort, son fils Rafael se retrouve sur la route avec un de ses mulets souffrant d'une tumeur au palais. Afin de soulager l'animal, Rafael s'empare d'une corne de gazelle et perce dans la mâchoire de l'animal : « Un flot de sang lui inonda la main et coula le long du bras, jusque dans la manche de la chemise retroussée » (137). Thérèse qui n'est pas témoin de cette scène voit Rafael couvert de sang peu après les faits et pense qu'il a battu une de ses bêtes. Elle lui dit : « Vous êtes tous comme ça les Espagnols !... Certainement ce n'est pas dans mon pays qu'on verrait des choses pareilles ! » (137). Même si elle semble choquée par ce

qu'elle perçoit comme une attitude extrêmement violente et non-civilisée, Thérèse se souvient plus tard de cette main ensanglantée de Rafael d'une tout autre manière. Après avoir développé des sentiments très forts pour le charretier, Thérèse, femme mariée, n'ose donner libre cours à ses désirs. Alors qu'elle s'apprête à céder à sa passion, c'est la vue de la main de Rafael qui achève d'amplifier son désir : « cette main qu'elle avait vue rouge de sang [...] Elle la suivait du regard et elle aurait voulu y coller ses lèvres » (157). Dans ce passage le sang prend une signification différente dans l'esprit de Thérèse. Dans les deux exemples, le sang qui coule en abondance symbolise la force et la virilité de la personne. Rafael, comme son père, est doté d'une énergie hors du commun. Les femmes sont attirées par ce sang magnétique telles des vampires assoiffés d'énergie.

Pourtant, le sang n'est pas toujours aussi résistant d'un membre de la famille à l'autre. Le frère de Rafael, Juanète, tombe malade et meurt rapidement après avoir refusé tout traitement médical. Il succombe aux suites d'une consommation, précisément, un affaiblissement des forces du sang.<sup>47</sup> La dernière fois que Rafael voit son frère vivant, ce dernier ressemble à « une pauvre petite bête blessée » (330) et lorsqu'il le revoit dans son cercueil, la vue d'un pansement taché de ce sang affaibli et dégénéré lui inspire du dégoût (332). Le sang symbolise tout à la fois Éros et Thanatos.

Les colons espagnols d'Algérie sont des barbares étrangers et il est légitime de se demander ce qui les différencie des « déchets » italiens dépeints dans *LI*. En d'autres termes, en quoi est-ce que Cosmo (le mari de Marguerite dans *LI*) est-il différent du Rafael du *LSR* ? Tous les deux sont des brutes et sont animés de pulsions sur lesquelles ils n'ont que peu de contrôle, et tous deux exercent des emplois requérant une parfaite forme physique. Alors que la violence de

---

47. Ramón, le père, a quant à lui trahi son sang en refusant de retourner dans son pays, l'Espagne, et ses parents lui ont jeté un sort. Il meurt comme son fils Juanète, de phtisie, terme de l'époque désignant la tuberculose.

Cosmo est dépeinte comme déstructurante et presque exclusivement destructrice, celle de Rafael s'inscrit dans un cycle éternel de régénérescence. Alors que la population des ouvriers italiens immigrés se fond dans la narration dans la masse prolétaire, proie innocente des idéologies internationalistes, la société des colons en Algérie n'évolue guère et semble exempte de toute contamination idéologique.

En dernière analyse, ce qui différencie le plus les Italiens de *LI* et les Espagnols de *LSR* tient à la nature de la narration et la focalisation sur les personnages. Cette impossibilité à définir de manière catégorique la différence entre les deux populations latines immigrées invite à d'autres interrogations : pourquoi le caractère barbare des Espagnols en Algérie favorise-t-il, selon l'auteur, la régénération de la France alors que le caractère barbare des Italiens à Marseille contribue à la décadence du pays ? Pourquoi est-ce que *LI* ne retrace pas le combat de l'union latine à Marseille contre l'étranger internationaliste ? L'espace algérien constitue un paramètre essentiel de l'idéologie latine de Bertrand. Pour lui, la régénération ne peut être effectuée qu'à l'extérieur de la métropole, là où la décadence et les idées internationalistes n'ont pas encore laissé leur empreinte.

L'identité même de Rafael, l'incarnation du barbare latin d'Afrique du nord, n'est pas stable. Elle varie en fonction de l'endroit où il se trouve. D'abord, son mode de vie organisé autour d'allers-retours entre le faubourg et la route du Sud fait de lui un nomade invétéré. Il ne peut se résoudre à se stabiliser à Alger et ne peut pas non plus enchaîner les voyages sans périodes de repos dans la ville. À la différence de son père qui est né en Espagne, Rafael a vu le jour en Algérie. Il représente donc la nouvelle génération de colons algériens, une « race » nouvelle pour Bertrand. La culture espagnole est très présente dans le roman principalement par l'intermédiaire des noms des personnages – ceci est particulièrement vrai des femmes que Rafael

rencontre et qui sont chacune associées à des villes espagnoles précises – et enfin, par le biais des références à l’Espagne et à la culture espagnole.

Un culte de l’Espagne comme mère-patrie est entretenu. Salvador captive son auditoire en parlant de la ville de Valence (65). Les grands-parents de Rafael repartirent en Espagne après avoir gagné leur pécule et insistèrent en vain pour que Ramón les suivre. Ce dernier demanda à ses parents avec dédain « Qu’est-ce que vous voulez que j’aie à faire dans votre pays de misère ? » (37) puisque en effet, c’est la pauvreté qui les poussa à quitter l’Espagne. Le père de Ramón lui répond que « qui abandonne son pays renie son sang » (37). C’est à ce moment que s’agrandit le gouffre entre les deux générations : ceux qui s’identifient encore avec la mère-patrie et ceux qui ne ressentent pas d’attaches assez fortes avec l’Espagne pour quitter l’Afrique. Rafael, pour sa part, effectue un voyage en Espagne au cours duquel il prend conscience de ses appartenances identitaires multiples.

C’est en tant qu’Espagnol que Rafael décide d’aller visiter Valence. Il est poussé par « une espèce de curiosité pour le pays des siens, où se mêlait un peu de piété filiale » (248). Dès l’embarquement sur le bateau, Rafael ressent le décalage et appréhende le reste de son voyage. Après un début d’altercation avec le capitaine du navire, Rafael s’exclame : « [e]n voilà un pays de sauvages ! » (251). Rafael est exaspéré par les services de douanes et les fouilles qui sont effectuées à bord (254). À son arrivée au port, il rencontre Lopez, un ancien charretier expulsé d’Algérie après une bagarre. Lopez est totalement désillusionné de l’Espagne et affirme qu’« il vaut mieux être à Alger qu’à Valence » (255). Durant son séjour, l’opinion de Rafael sur l’Espagne oscille entre une certaine admiration et un sentiment d’aversion.

Une série d’éléments font de l’Espagne un pays quasi sous-développé. Les routes et l’économie sont mauvaises (256) et la chambre dont dispose Rafael chez sa famille espagnole est

délabrée (264). Ainsi, le pressentiment que Rafael a sur la route qui l’emmène du port à Valence se révèle juste : « Il était de plus en plus convaincu qu’il s’enfonçait dans la sauvagerie » (256). Son oncle et ses cousins mangent leur repas avec leurs doigts (274), et Rafael est incapable de manger de cette manière. Alors que les charretiers d’Algérie lui avaient fait des portraits glorieux des équipages espagnols, Rafael est déçu de constater que les moyens de transport dans le pays de ses aïeux sont très rudimentaires.

Pourtant, l’Espagne impressionne aussi le voyageur. Au cours de la visite d’une foire, Rafael se sent humilié par « la noblesse du spectacle [...] Il se sentait un étranger, un barbare grossier au milieu de toutes ces belles choses » (266). Les figures du barbare et du sauvage ne sont pas stables au cours de ce voyage en Espagne et elles désignent tour à tour les Espagnols et Rafael.

Enfin, la tante de Rafael lui reproche son manque de pitié et elle en déduit qu’il est un Maure (279) : « C’est le Maure d’Alger » (279) dit-on à son passage. La religiosité des Espagnols concourt à créer l’« abîme » (279) que Rafael ressent entre lui et sa famille espagnole et inverse les relations puisque en fonction de ce paramètre, Rafael apparaît comme le barbare et non ses parents d’Espagne. D’ailleurs, Rafael n’est jamais accueilli en Espagne comme un Espagnol. Il est tantôt le Maure athée, tantôt le Français africain. À son arrivée à Valence, il est reçu comme « un ami de la famille, un hôte, un Français » (258). Antonio, le Valencien, lui adresse la parole comme si Rafael venait de France, à quoi celui-ci rétorque : « tu sais je ne suis pas plus français que toi » (261). Au cours d’une course (une feria), un groupe de musiciens de l’armée française est invité à jouer la Marseillaise, ce qui produit un effet formidable sur le public, mais Rafael ne reste que modérément entraîné par l’enthousiasme de la foule. Il est réprimandé par un individu dans le public à qui il répond exactement l’inverse de la réplique

mentionnée plus haut : « Je suis plus français que vous » (265). Écœuré lorsque les chevaux sont éventrés, Rafael est qualifié de « Gavacho » par Antonio. Une note de bas de page indique qu'il s'agit d'un terme de mépris par lequel on désigne les Français (267). Rafael découvre donc en Espagne qu'il est coupé de sa culture d'origine plus qu'il ne le pense, et qu'il est considéré comme un Français.

À la fin de ce voyage, la figure du barbare est multiple. Rafael répond à la description aux yeux de ses parents espagnols, et ces derniers sont aussi des barbares aux yeux de Rafael. Les Espagnols vivent dans la misère mais ont conservé un héritage culturel riche. Rafael, lui, est habitué à un mode de vie plus confortable mais n'est guère cultivé. Le chapitre du voyage à Valence permet de problématiser non seulement la définition du barbare mais aussi celle de l'appartenance nationale. Rafael est un Espagnol-néo-Français-Africain. La traversée de la frontière dans un sens comme dans l'autre ne correspond en aucun cas à un processus civilisateur. Le voyage a pour fonction de confirmer que Rafael est d'une « race » latine nouvelle qui se démarque de la « race » latine continentale, et que ce sang est attaché à la terre d'Afrique. Ce roman dont la prémisse correspond à l'abandon définitif de l'Espagne par Ramón et à l'installation en Afrique va à l'encontre de la thèse barrésienne selon laquelle le déracinement de la terre natale est une cause majeure de dégénérescence et de décadence. Comme on l'a dit, Bertrand affirmait que « La Patrie n'est pas là où dorment les morts : elle est partout où la France est vivante » (« Mes cinq propositions » *LSE*, 5). Bertrand et Barrès se rejoignent dans la nécessité d'insuffler une énergie nouvelle à la nation française.

Le terme d'« énergie » est central chez les deux auteurs. Bertrand fait référence aux colons d'Algérie en les comparant à « une ruche en pleine effervescence » (150) ou bien l'Algérie à « la cuve des vendanges. Elle est pleine de déchets, de lie et d'écume. Mais elle



dégage un arôme de vie si puissant que les délicats sont grisés. Et puis, la cuve féconde, qui contient dans ses flancs la grosse liqueur populaire, peut aussi élaborer les liqueurs de choix dont le bouquet réjouira plus tard le palais des raffinés » (*LSE* 166). Les métaphores de la ruche et des vendanges évoquent la nature et le sol que le temps permettra d'affiner. Même si la transplantation est permise et encouragée par la doctrine de la latinité de Bertrand, au contraire des théories barrésiennes, cette transplantation ne peut être un succès que si le sol est de qualité et qu'il s'agit de la « race » appropriée.

En dépit des efforts de Bertrand pour éliminer toute dimension orientaliste dans *LSR*, l'auteur ne parvient pas à supprimer le rôle central de l'espace algérien. Les récits de la route du sud même s'ils occultent les indigènes demeurent des passages « exotiques » de l'œuvre. Ce sont le contact avec la terre et les rudes épreuves à surmonter qui « rebarbarisent » les colons latins. La route du sud, par opposition à l'espace urbain d'Alger, est repoussée toujours plus loin par les colons. Ces allers et retours sont des trajets qui étendent indirectement l'impérialisme français plus loin dans les terres du sud. Cette espace sauvage fonctionne comme une surface de projection des angoisses de l'époque concernant la nation française. Les passages traitant du sud sont autant d'occasions d'articuler les points sensibles en France qui nécessite l'unité des races latines en Algérie.

La crise démographique constitue une des obsessions en France en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Le taux de natalité baisse et démographes et politiciens voient dans cette baisse un dangereux rappel de la fragilité du pays pour qui le recours à l'immigration devient inévitable. Dans *LSR*, les familles sont généralement nombreuses mais les morts prématurées surviennent fréquemment. Ramón meurt foudroyé par une pneumonie tout comme son fils cadet Juanète. Pépa, sa fille, décède quant à elle en couche (204). Pour ces trois personnages de la même

famille, la terre d'Algérie n'a pas apporté l'énergie escomptée. Victor, un charretier marseillais, décide de rejoindre sa ville natale après une courte expérience dans le Sud algérien. La chaleur trop intense et les difficultés de la route ont raison de sa motivation et il abandonne l'équipage en chemin (80).<sup>48</sup>

Deux autres Français, Alphonse et Thérèse, que Rafael rencontre au cours d'un voyage dans le Sud, n'ont pas d'enfants au grand dépit de Thérèse (141). Mme Schmidt, une voisine du couple, blâme le sang d'Alphonse, ou plutôt le manque de sang chez cet homme : « Voilà ce que c'est que de se marier avec des Français ! ... des hommes qui n'ont pas de sang ! » (142). En effet, Mme Schmidt, une Espagnole mariée à un Alsacien, n'a pas non plus d'enfant. Thérèse, qui ne parvient pas à s'acclimater à l'Algérie meurt dans ce pays peu après sa rupture avec son amant Rafael : « l'Afrique acheva de la défaire lentement » (171). Rafael, le héros lui-même, n'enfante pas dans le roman en dépit de ses nombreuses liaisons, mais l'histoire s'achève sur la perspective d'une descendance. Le roman de Bertrand produit donc une série d'exemples où la transplantation en Afrique ne prend pas et où la mort et la stérilité surviennent fréquemment.

Liée à ce thème de la démographie et de la stérilité, la sexualité féminine dans *LSR* constitue également un thème majeur. Les femmes donnent libre cours à leurs pulsions sexuelles. Carmen de Grenade constitue un bon exemple de cette sexualité féminine assumée. Servante dans une auberge, elle remarque Rafael parmi des clients et l'invite peu après à passer la nuit avec elle (121). Tenté, Rafael « se mit à chercher la porte de cette fille qui allait lui voler ses forces » (121).<sup>49</sup> Voici comment le narrateur décrit l'expérience : « Était-ce l'ensorcellement de Carmen, l'ivresse qu'elle lui avait versée, le sursaut d'orgueil que la folie de ses caresses avait soulevé en lui, ou bien encore l'excitation factice de ses nerfs frénétiquement tendus ? – le

---

48. Victor pense qu'« il n'était pas de leur race, ni de leur métier » (79).

49. De nouveau, on retrouve le thème de la femme vampire qui absorbe l'énergie de l'homme. Le texte reste peu clair mais il semble que Carmen est une Gitane, d'où son prénom.

lendemain au réveil, une vaillance fébrile l'emportait » (121). L'énergie sexuelle est au cœur de la description. Rafael revoit Carmen plus tard dans le récit et les deux amants se retrouvent. Le narrateur évoque le « trop-plein de [...] force » (211) de Rafael et compare les deux amants à « deux lutteurs » (211). L'expérience sexuelle est si intense que le lendemain Rafael est « dégoûté d'elle » (212). Carmen n'est pas un cas isolé. Rebecca la Juive est décrite en des termes similaires : elle ensorcelle Rafael.

Le cas de Thérèse s'inscrit en contraste avec les autres dans la mesure où le narrateur lui consacre de nombreuses pages et offre au lecteur son point de vue sur la situation. La narration diverge le temps d'un chapitre pour se concentrer sur le cas de conscience de Thérèse, la Française, qui tombe amoureuse de Rafael alors qu'elle est mariée à Alphonse. On suit d'abord la lente évolution de l'intérêt de Thérèse pour Rafael jusqu'au stade de l'« obsession » (146). Un regard de Rafael en particulier a un effet majeur sur Thérèse : « elle reçut son regard en plein visage. Dans cet instant si court, elle eut la vision de tout son être. Cette âme cruelle de l'Espagne qu'elle détestait, cette Afrique brûlante qui détruisait son corps, elles éclataient dans les yeux de Rafael, elles allumaient le feu de ses veines, elles courbaient et gonflaient son cou comme la sève d'un bel arbre... » (148). Rafael, tout en incarnant ce qu'elle exècre, redonne une énergie vitale à Thérèse. L'échec de la relation entre Thérèse et Rafael et l'incapacité de la Française à procréer indique que le succès des Français dans le roman en terme de régénération est plutôt mitigé. Lorsqu'enfin la liaison est consommée, le narrateur continue de décrire la relation comme une phase pendant laquelle Thérèse est ressuscitée : « Le rayonnement de son sang l'enveloppait. Il redevenait l'unique foyer de vie où elle réchaufferait son pauvre corps » (161).

Contrairement aux Espagnoles ou aux indigènes, la Française ne parvient pas à assumer ses désirs et ses sentiments la dépassent au point qu'elle en devient possédée et finit par perdre son amant et la vie. Dans *LSR* les femmes sont de fortes têtes, surtout lorsqu'elles sont espagnoles. Elles laissent libre cours à leurs pulsions sexuelles et trouvent en Rafael un moyen de les assouvir. Le Sud est ainsi associé à la volupté et à la passion passagère. L'exemple de Thérèse s'inscrit en contraste puisque dans son cas, la liaison n'est pas synonyme de contentement. Elle sombre dans la jalousie au point de rompre et de se laisser dépérir. Cette représentation de la sexualité féminine à la fois débridée mais sans conséquence (en terme de procréation) ne facilite pas la régénération des colons latins. La virilité caractérise aussi les femmes et met en danger celle des hommes.

*LSR* produit des portraits de femmes libérées qui séduisent et ne sont pas séduites. Ella Shohat qui a étudié la représentation des femmes dans le cinéma colonial établit que dans la plupart des cas, la femme blanche est celle qui est capturée ou violée, alors que la femme indigène est animée d'une libido débridée (« raging libido » 41) et ne peut donc être violée. *LSR* propose un discours opposé puisque ce sont les Espagnoles qui sont caractérisées par une sexualité débridée. Encore une fois, elles ne sont pas toutes nécessairement des prostituées et font partie d'une société patriarcale.<sup>50</sup> Shohat prête attention notamment aux métaphores qui attribuent des caractéristiques féminines ou masculines aux objets ou à l'espace et mentionne le trope de la référence à la fertilisation des terres stériles des colonies par les colons. La route du sud est clairement associée à la sexualité de Rafael mais aucune « fertilisation » n'est réalisée en dépit du grand nombre de relations qu'il entretient au cours de ses voyages.

---

50. Assompcion est digne de mariage parce qu'elle est vierge contrairement aux autres femmes que Rafael rencontre.

Les termes de ces relations entre Rafael et les femmes, relations qui se déroulent pour la plupart sur la route du Sud, se retrouvent dans la formulation du rapport que Rafael entretient avec la route du Sud elle-même et le paysage qui la caractérise. Le sentiment de liberté que lui inspirent les grands espaces grise Rafael et il ressent son premier voyage comme « une conquête » (73) : « Il ouvrait sur tout des yeux avides, comme s’il eût voulu se nourrir de la force de ce pays » (70). On reconnaît ici le vocabulaire évoqué plus haut que le narrateur utilise pour décrire les sentiments de Thérèse (« avidité » (158)). Non seulement le désert est assimilé à une femme mais la ville d’Alger est, elle aussi, une amante de Rafael : « La ville le ressaisissait avec les ondulations féminines de ses rivages » (88). Cependant, Rafael a une préférence pour la route du Sud et à la fin du roman, il la réaffirme clairement : « je suis marié avec la route de Laghouat ! » (341), alors qu’il laisse derrière lui au Faubourg sa fiancée Assompcion. Le dernier mot du roman est « Sud » (343) et la première phrase du roman est « On bâtissait l’Alger moderne » (15), ainsi, les deux espaces entre lesquels Rafael évolue encadrent le récit.

En mettant en dialogue plusieurs textes de l’œuvre de Louis Bertrand, nous avons fait ressortir les contradictions internes de sa doctrine de la latinité. Une comparaison des textes de Bertrand avec ceux de Barrès a aussi permis de mettre en perspective deux approches nationalistes qui ont eu un impact sur la perception de l’identité française, des étrangers – catégorie qui, à l’époque est dominée par les figures de l’Allemand et du Sémite – et l’articulation des frontières. Bertrand même s’il prétend concevoir une latinité unique et à unir, envisage en réalité des latinités où les déchets italiens dépeints dans *LI* se différencie des autres Latins italiens. L’union latine ne semble pas pouvoir se réaliser en Europe continentale et c’est en Afrique du Nord, loin du danger soviétique, qu’elle doit émerger. L’Algérie, dans le roman *LSR* n’apparaît pourtant pas comme un lieu de consolidation des « races » latines. Le thème du

voyage dans le désert offre une tabula rasa littéraire sur laquelle les angoisses de la nation sont projetées (démographie en déclin, changement du statut des femmes dans la société). Thérèse, la seule femme française du roman, est stérile et meurt sans avoir pu s'adapter à cette Afrique latine où pourtant elle aurait dû pouvoir se régénérer et continuer à créer la France virile de l'avenir.

## Conclusion

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, deux figures de l'étranger jouent un rôle majeur dans la constitution de l'identité de la France : l'ennemi prussien et l'indigène des colonies. L'articulation des relations de la France avec ces deux figures structure durablement le grand récit national. Les deux chapitres précédents ont eu pour but d'explorer cette phase où les frontières sont abordées comme des espaces surdéterminés et fondamentalement instables où les identités sont constamment négociées et renégociées. Dans les zones frontières, le discours identitaire de la nation trouve ses limites.

La Troisième République naît à l'issue de la guerre franco-prussienne et est construite sur un discours de revanche et le rétablissement des frontières d'avant 1870. En s'appuyant sur la littérature nationaliste, c'est-à-dire, une littérature idéologique ayant pour but d'alimenter le discours de différenciation entre la France et l'ennemi de l'est, nous avons montré que la frontière de l'est fonctionne comme un espace révélateur d'une crise identitaire nationale où la figure de l'étranger varie suivant l'époque et n'est bien souvent ni uniforme ni unique. L'étranger à l'est est l'Allemand, l'Alsacien et le Lorrain, et le Français, tantôt successivement, tantôt simultanément. Même ce type de littérature, dont le discours est bien souvent simplificateur pour des raisons pédagogiques, ne résiste pas à l'extrême complexité des problématiques identitaires dans la région frontière d'Alsace-Lorraine, et le message nationaliste s'en trouve toujours brouillé et partiellement subverti.

Le second chapitre de cette partie reprenait un aspect développé dans le premier chapitre concernant un des éléments fondateurs du paradigme de différenciation entre la France et l'Allemagne : l'identité latine. L'origine latine du pays réinvesti dans l'opposition avec les

peuples dits « germaniques » réapparaît dans la manière dont la frontière sud de la France est articulée. Autrement dit, la latinité de la France constitue un paramètre essentiel de la frontière sud alors que des vagues d’immigrés de provenances variées marquent la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Louis Bertrand représente la figure incontournable du développement de l’idéologie de la latinité dans le milieu littéraire et intellectuel. Prêchant l’union des pays latins – entre la France, l’Italie et l’Espagne – l’auteur construit tout au long de ses nombreux écrits un discours selon lequel l’unification des races latines en Algérie permettra à la France de se régénérer. Pourtant, le roman *LI* consacré à l’immigration italienne à Marseille contredit la thèse de l’auteur. Son projet de « rebarbarisation » des races latines est associé à la seconde frontière sud du pays, localisée en Algérie. Or l’ennemi barbare qui est le moteur de cette rebarbarisation est quasiment absent et l’identité du colon latin est ambiguë : officiellement français mais n’ayant guère en commun avec les métropolitains (notamment en matière linguistique), ces colons sont espagnols, italiens, maltais et entretiennent encore des liens avec leur pays d’origine.

À travers ces deux chapitres où l’on a voyagé du nord au sud et de 1870 au début du XX<sup>e</sup> siècle, examinant la circulation du paradigme de différenciation au cœur du grand récit national et du dispositif des frontières qui articule cette différenciation sur le territoire national, la question principale qui animait la réflexion « qui est l’étranger à la frontière ? » nous a amené à percevoir la multiplicité des figures de l’étranger et la variété de significations que ce terme peut recouvrir.



## **PARTIE II : LES FRONTIÈRES DE L'IDENTITÉ FACE À UNE FRONTIÈRE SUD POLYSÉMIQUE**

L'objectif de cette partie consistera à déployer et mettre en lumière la « polysémie » de la frontière (Balibar 1997 377). Autrement dit, dans quelle mesure la traversée de cette frontière comporte-t-elle une multiplicité de significations ? Le passage peut correspondre, suivant l'individu qui traverse, à un changement de langue, de temporalité, d'identité, de statut, de régime politique, et de mode de vie. Pour d'autres, au contraire, la traversée n'a que peu d'effets. On examinera comment les récits de migration participent à l'idéologie de la frontière par laquelle les limites de la nation sont justifiées et naturalisées et qui fonde l'opposition binaire entre étrangers et nationaux.

Les contours du territoire français correspondent à des limites souvent définies comme « naturelles » : l'Océan atlantique et la Manche à l'ouest, les Pyrénées et la Méditerranée au sud, le Rhin et les Alpes à l'est. La forme géométrique de l'hexagone permet de saisir le caractère « naturel » et *donc* « légitime » des limites du pays.<sup>51</sup> Les six côtés du polygone schématisent les frontières résultant de siècles d'évolution. Avec la cartographie, l'État a développé un dispositif de représentation donnant corps à la nation. Balibar, dans son ouvrage *La crainte des masses* parle de la « force simplificatrice » de l'État (1997, 372), désignant ainsi le dispositif mis en place par les appareils étatiques permettant de rendre compte de la nation comme un ensemble cohérent et unifié en nivelant toute irrégularité ou différence. La représentation des frontières par le truchement de la forme hexagonale constitue un exemple de cette « force simplificatrice » en action. Dans la scène inaugurale du film d'Alain Resnais *La guerre est finie*, la ligne droite du pont séparant le poste frontière espagnol du poste frontière français s'inscrit en contraste avec le

---

51. La relation de conséquence est ici à remettre en question.

paysage pyrénéen environnant caractérisé par ses irrégularités et ses courbes. Par le biais de prises de vue spécifiques, le film parvient à représenter les contrastes structurant l'espace de la frontière : d'une part les constructions humaines rectilignes (le pont), et d'autre part la nature (les courbes du massif montagneux et la rivière passant sous le pont).

Eugen Weber, dans sa contribution au *Lieux de mémoire* dirigé par Pierre Nora, s'interroge sur l'utilisation du terme « hexagone » pour désigner la France. Retraçant l'archéologie du terme, l'historien découvre que l'association de cette forme géométrique au territoire français est étroitement liée à l'histoire de la Troisième République. C'est à cette époque qu'émerge « l'utilisation métaphorique d'une configuration symétrique pour suggérer à la fois la réalité et la personnalité du pays » (97). La forme de l'hexagone ne s'est pas imposée d'elle-même mais a été pendant longtemps en concurrence avec d'autres polygones tels que l'octogone ou le pentagone. La représentation du pays à travers l'utilisation d'une forme géométrique ne s'est pas imposé pendant longtemps aussi parce qu'il était préférable, à l'époque de la Troisième République, de mettre l'accent sur la notion plus prestigieuse d'empire. On parlait alors de « la plus grande France. » D'après Weber, l'utilisation de cartes connaît une évolution majeure avec le déclenchement de la Première guerre mondiale : on passe de représentations fragmentaires du pays (des cartes régionales) à des représentations nationales.<sup>52</sup> Ce n'est qu'après la décolonisation que l'on revient à la notion d'hexagone qui est revalorisée (112). Les lignes droites de l'hexagone ne rendent pas compte de la complexité des espaces frontaliers.

L'espace de la frontière, est un enjeu majeur pour la « territorialisation des états modernes » (Baud et van Schendel 216). Les limites de ces derniers ne prennent leur

---

52. Par exemple, dans le célèbre manuel scolaire largement diffusé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *Le tour de la France par deux enfants*, le parcours des deux protagonistes à travers le pays est illustré de cartes régionales.

signification que lorsqu'elles sont traversées. Philosophes, anthropologues et historiens s'accordent pour décrire les frontières comme autant d'espaces travaillés de paradoxes. C'est à l'endroit de la frontière que l'on peut observer les relations entre la nation (ses limites : *démarcations* géographiques ainsi que *limitations* de ses capacités) et celui qui actualise le procès de son existence : l'étranger. C'est également à l'endroit de la frontière que l'on peut comparer les différents types d'immigrations. Étienne Balibar envisage la frontière en termes de condition nécessaire à l'établissement de la démocratie : « Les frontières ont été les conditions anti-démocratiques de cette démocratie partielle, limitée, qu'ont connue certains États-nations pendant une certaine période, en gérant leurs propres conflits internes (parfois aussi en les *exportant*, mais pour cela il faut justement le tracé d'une frontière) » (1997, 380). La frontière est un espace *dynamique* dominé par les flux, l'ambivalence, et la contradiction. Elle est un point de convergence et un point de tension entre l'intérieur et la marge, et entre l'intérieur et l'extérieur.<sup>53</sup>

Dans le cadre de la présente réflexion, on se restreindra à l'étude du passage de la frontière sud de la France par les étrangers dans les récits de migration. Cette frontière, qui correspond à deux des lignes droites de l'hexagone, a été, et est toujours cruciale dans l'étude des flux migratoires du pays. Nombreuses sont les vagues d'immigration qui ont eu pour point d'entrée le sud de la France. La région est limitrophe de plusieurs pays voisins. Elle dispose aussi de l'influence majeure du port de Marseille et constitue géographiquement « la porte de l'Orient » (Gastaut 53).

Hendaye est une ville des Pyrénées-Atlantiques appartenant au pays basque français. Cette ville ne marque donc pas seulement la frontière entre la France et l'Espagne mais elle

---

53. La frontière est le résultat de négociations entre le pouvoir central et les régions (Baud et van Schendel 215).

rappelle aussi que le pays basque, français et espagnol constitue une unité culturelle cohérente prise et divisée à l'intérieur des deux nations. La ville de Martigues correspond au centre industriel de l'arrière-pays marseillais dans le département des Bouches-du-Rhône. Parce qu'elle s'organise autour de l'étang de Berre, la ville est aussi appelée la « Venise provençale. » Cette référence à l'Italie n'a pas pour seule motivation l'homologie des deux systèmes de canaux, une immigration massive en provenance de l'Italie a aussi marqué la région.

La Côte d'Azur où se déroule le film de Sembène *La Noire de...* abordé plus tard dans l'analyse, fait quand à elle partie du département des Alpes-Maritimes. La PACA (Provence-Alpes-Côte d'Azur) qui englobe entre autres les Bouches-du-Rhône et les Alpes-Maritimes fait référence à une autre division administrative du territoire. Le terme « Provence » représente quant à lui une désignation géographique et culturelle puisqu'il existe une langue associée à cette région : l'occitan. La multiplicité des divisions administratives combinée aux ensembles culturels fournissent une profusion de termes pour désigner cet espace géographique : « Terre d'immigration, la région PACA est sans conteste un pôle majeur de la présence étrangère en France, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles » (Gastaut 59). L'identité de cette région n'est pas univoque. Antibes a fait partie du Comté de Nice, territoire italien jusqu'en 1860. Commentant la frontière franco-italienne, Gastaut remarque que :

La frontière semble en fait scinder artificiellement une zone, soudée par plus de points communs que de différences. Frontière, parfois ignorée, d'autant qu'elle se révèle perméable en de nombreux points, sans compter qu'elle n'est parfois tout simplement pas indiquée, notamment dans les zones de haute montagne. Aussi, PACA peut-elle apparaître comme une simple marge de l'Italie. (58)

Pour l'historien, il est important de rappeler que l'immigration en PACA n'a pas été historiquement en majorité en provenance d'Afrique. Les vagues d'immigration intra-européennes ont largement contribué à modeler la région : « En 1968, par exemple, la moitié des

nationalités, six sur douze, appartient à l'Europe occidentale » (59). Les deux lignes droites de l'hexagone ressemblent donc plutôt à une ligne brisée. Étienne Balibar, qui a beaucoup réfléchi aux ambiguïtés de l'espace de la frontière dans le cadre des limites de l'Europe, préfère parler d'espaces qui se chevauchent (2009, 200).

Dans un premier temps, on s'interrogera sur ce qui se passe à la frontière sud lorsque l'étranger la traverse. Pour ce faire, on dégagera un modèle à partir de récits de migration et des analyses d'Abdelmalek Sayad selon lesquelles l'immigré, en entrant sur le territoire du pays d'accueil, doit se conformer à trois illusions : il n'est là que temporairement, il n'est pas un *homo politicus* et enfin, sa présence ne se justifie que par sa capacité de production. On confrontera ensuite le modèle à des cas plus tangents qui seront tirés de trois films, *Toni* de Jean Renoir, *La Noire de...* d'Ousmane Sembène, et *La guerre est finie* d'Alain Resnais. L'étude de ces trois textes permettra de mieux cerner toutes les implications de l'adjectif « polysémique » utilisé par Balibar pour définir la frontière.

Dans un second temps, toujours en se focalisation sur le cas de la frontière sud de la France, on examinera comment l'émergence de la « deuxième génération » d'immigrés problématise d'une manière inédite la conceptualisation de la frontière et de sa capacité à forger les identités et l'opposition binaire entre étrangers et nationaux. Cette « deuxième génération » est perçue comme étrangère même si elle n'a pas traversée la frontière nationale. On s'appuiera sur *La Goutte d'or* de Michel Tournier et *Un aller simple* de Didier van Cauwelaert, deux romans qui proposent une réflexion sur la définition d' « étranger » et d' « identité nationale » dans un contexte postcolonial et postmoderne.

## CHAPITRE 3 : POLYSÉMIE DE LA FRONTIÈRE SUD

### Introduction

Le chapitre suivant s'organise en trois parties. L'analyse débutera par une réflexion d'ordre narratologique et compositionnelle : quelle est l'importance, dans l'économie du récit de migration, de la scène du passage de la frontière ? Comment cet espace de la frontière est-il structuré en relation au personnage de l'étranger ? Cette scène du passage n'est pas toujours incluse dans les récits, elle peut également se trouver à différents endroits de l'histoire. On poursuivra l'étude avec une réflexion concernant les potentiels changements identitaires qui surviennent au moment du passage. On verra comment le discours sur l'immigration se construit en rapport avec des discours sur d'autres modes de déplacement, comme, notamment, le tourisme. Les références au tourisme dans les récits de migration de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont assez courantes. On cherche ainsi souvent à mettre en contraste l'industrie du luxe et des loisirs avec les conditions de vie précaires des immigrés.

#### a. Naissance de l'étranger à la France

Parmi le corpus étudié dans le cadre de cette étude, le passage de la frontière apparaît à différents moments des récits. Il arrive aussi que cet épisode du parcours de l'étranger n'apparaisse pas du tout dans l'histoire. L'accent est alors mis sur la vie de l'étranger en France (voir par exemple *La ligne 12* (1973) de Raymond Jean, *Le docker noir* (1973) d'Ousmane Sembene, *Nuits de Prince* (1927) de Joseph Kessel) et non sur la notion de parcours. Il s'agit

dans ce chapitre de s'interroger sur la signification de ce passage. Comment ce premier contact avec le pays d'arrivée contribue-t-il à façonner le personnage de l'étranger ? Qu'en est-il de la construction de l'institution de la frontière ? Les récits rendent-ils compte du passage comme d'un moment de transformation et d'un saut dans la différence ? Ou bien, au contraire, est-ce que certains récits vont à l'encontre d'une telle conception en mettant l'accent plutôt sur les continuités et l'arbitraire du tracé de la démarcation ? Les œuvres qui sont centrées sur les épreuves rencontrées par l'immigré durant son séjour sans jamais faire référence, ni à la traversée, ni à la vie de l'individu avant la migration ont tendance à créer des personnages essentialisés dans leur statut d'immigré. Ces cas de récits ne sont pas courants. On peut mentionner comme exemples *Colette Baudouche* où l'on n'en apprend que très peu sur la vie du Frédéric en Bavière, et *La rue sans nom* de Marcel Aymé où le personnage de Cosmo demeure très stéréotypé.

La plupart des textes construisent le personnage de l'immigré par un réseau de références au pays natal, à la famille, ou encore aux motivations du déplacement qui permet de conférer une certaine épaisseur au personnage. Moins il y a de référence à « l'avant-migration », plus le personnage devient unidimensionnel. L'une des notions-clé du livre d'Abdelmalek Sayad intitulé *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, est exprimée dans la première phrase de son introduction :

Ce qu'on appelle *immigration*, et dont on traite comme telle en un lieu et en une société, s'appelle ailleurs, en une autre société ou pour une autre société, *émigration*. Ainsi que deux faces d'une même réalité, l'émigration demeure l'autre versant de l'immigration, en laquelle elle se prolonge et survit, et qu'elle continuera à accompagner aussi longtemps que l'immigré, ce double de l'émigré, n'a pas disparu ou n'a pas été oublié définitivement en tant que tel ... (15)

La société d'accueil nomme l'immigré et limite son existence à l'après-frontière : « l'immigré n'existe, pour la société qui le nomme comme tel, qu'à partir du moment où il franchit les

frontières et en foule le territoire ; l'immigré « naît » de ce jour à la société qui le désigne de la sorte. Aussi celle-ci s'autorise-t-elle à tout ignorer de ce qui précède ce moment et cette naissance » (18).

Le sociologue nous fournit également des éléments de réponses quant à la manière dont la société d'accueil impose certaines caractéristiques au statut de l'immigré. Il parle de trois « illusions » : la première fait de l'immigré un individu apolitique (pour Abdelmalek Sayad l'immigration est bien sûr un phénomène « intrinsèquement politique » (24)), la seconde consiste à ne comprendre la présence de cet Autre qu'en relation à la notion de travail (l'immigré n'est là que pour travailler), enfin, la troisième illusion fait de la présence de l'étranger un état de fait exclusivement provisoire (le retour dans le pays natal représente toujours le but ultime de l'immigration). Ces trois illusions constitutives de la « naissance » de l'immigré à la frontière, si elles sont imposées par le pays d'accueil, sont aussi intériorisées par les immigrés. Ce sont ces trois éléments constitutifs qui seront ici analysés.

#### b. Polysémie et paradigme national / étranger

Alors que la frontière prétend faire la différence entre les nationaux et les étrangers, Étienne Balibar affirme que les frontières nationales se caractérise par la dimension polysémique, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas le même sens pour chacun. Par conséquent, pour le philosophe chacun vit la traversée de la frontière différemment et le régime de traversée ne peut être réduit à l'opposition simpliste nationaux / étrangers.

Afin de mieux saisir les implications des propos d'Etienne Balibar, l'analyse portera sur la manière dont la littérature et le cinéma représente la traversée de la frontière sud de la France.



Dans un premier temps, il faut dégager une tendance générale des récits de migration dans la représentation de ce moment du parcours de l'étranger. On se concentre pour cette phase de la réflexion sur la frontière sud mais le modèle qui sera produit s'applique à toutes les frontières. La majorité des récits mettent en avant une esthétique du choc qui se manifeste à l'endroit de la frontière. L'étranger ressent dans cet espace un décalage et un sentiment de désorientation profonde. Il s'agit de réfléchir aux implications de cette dimension récurrente. Dans un second temps, on s'interrogera sur la publication récente d'une anthologie de récits de migrations afin de voir dans quelle mesure sa composition confirme le modèle précédemment établi. Il faut également examiner la signification de cet événement éditorial et sa portée politique et culturelle.

Le modèle dégagé sera ensuite confronté à la scène inaugurale de trois films – qui correspondent chacune à une scène de traversée de la frontière sud par un étranger – se détachant des paramètres établis. L'étude de ces trois scènes permet de remettre en question le paradigme national / étranger et d'étudier les tensions, liens et ruptures à l'endroit de la frontière. Ainsi, le caractère polysémique de cette dernière sera mis en lumière.

Afin de pousser l'analyse de la dimension polysémique, on mettra en perspective différents modes de déplacement des étrangers. Ces derniers peuvent être touristes, immigrants légaux, clandestins, et traversent donc la frontière différemment. Certains textes proposent une réflexion sur ces différents modes de traversée et compliquent ainsi l'opposition entre nationaux et étrangers.

## **A. Le passage de la frontière sud dans les récits de migration**

Alors qu'aujourd'hui le franchissement d'une frontière en Europe par un ressortissant européen constitue un acte banal, de nombreux récits rappellent qu'il n'en fut pas toujours ainsi et qu'il n'en est pas ainsi de nos jours pour une frange de la population mondiale. La traversée de la frontière n'est quasiment jamais un épisode anodin dans les récits de migration et est généralement investie d'un sens profond. Une esthétique de choc et de rupture fonctionne comme un moteur narratif dans la mesure où toute une série de changements découle de l'acte de la traversée. Ainsi, l'idée selon laquelle il existe une différence fondamentale entre les deux côtés de la frontière est renforcée.

Quelle est la nature des ruptures se produisant à la frontière ? Les personnages d'étrangers ressentent un choc en traversant la frontière. Les récits insistent sur la signification politique de l'événement et évoquent souvent la notion de liberté. Est-ce que ce schéma récurrent est intégré dans la récente anthologie de récits de migration publiée par la Cité nationale de l'histoire de l'immigration ? Ce volume qui paraît en 2007 représente une étape cruciale non seulement dans la reconnaissance de cette littérature et dans sa codification, mais aussi dans la manière dont la société perçoit l'immigration et son histoire. On s'interrogera sur la signification de la parution d'une anthologie émanant d'un musée qui a été au cœur de nombreuses controverses. Puis, il faudra analyser la représentation de l'immigration qui émerge de ce volume en portant une attention particulière au titre, à l'organisation des sections et, bien sûr, à la sélection des textes. Comment est-ce que cette anthologie représente le passage de la frontière ? S'agit-il essentiellement d'un moment de rupture et d'un acte politique ? On verra que cette étape du parcours s'inscrit en contraste avec la manière dont l'anthologie présente l'expérience

des premiers jours passés en France. À partir de cette première étape, on pourra établir un discours littéraire dominant quant aux modalités de représentation du franchissement de la frontière.

a. Esthétique du choc et réflexion politique à la frontière

Les récits de passage se fondent pour la plupart sur ce que l'on peut appeler une « esthétique du choc » qui assimile le franchissement de la frontière pour aller en France à une expérience gravée dans la mémoire des individus pour différentes raisons. Les récits font souvent état du sentiment de désorientation ressenti par les immigrés au bord de la frontière ou une fois arrivés en France. Le narrateur du roman de Bernard Dadié, *Un nègre à Paris* (1959), arrive à la capitale par avion. Le passage de la frontière invisible dans les airs se traduit par une série de changements déconcertants : alors que sa montre affiche quatre heures, il semble être six heures (22). L'avion se transforme brutalement au déjeuner en « annexes des services de renseignements » (22) et chaque passager est sommé de remplir une fiche. Enfin, les pieds du narrateur ont gonflé et il ne parvient plus à remettre ses chaussures (22). Le changement de statut sanctionné par la fiche de renseignement s'accompagne d'un changement du rapport au temps et d'une transformation physique. Le paysage aperçu depuis le hublot est également une source d'étonnement.

Le rapport au paysage « français » est souvent déconcertant. Dans *Le poisson d'or* (1996) de J. M. G. Le Clézio, Laïla arrive en France clandestinement depuis le Maroc. Après avoir traversée l'Espagne, elle se retrouve dans les Pyrénées où un passeur se charge de faire traverser la frontière au groupe. Pour ce personnage, le voyage s'inscrit dans une esthétique du choc

d'abord en terme de mobilité puisque Laïla ne disposait que de très peu de liberté de mouvement au Maroc. Depuis la montagne, elle est subjuguée par la beauté de la vallée : « ... c'est la France. C'est beau... » dit-elle (102). Cette vallée lui apparaît comme « une porte » (102). La traversée de la frontière correspond à un choc dans le parcours de l'immigré qui est souvent préparée par une série d'autres chocs qui surviennent pendant le voyage, dans l'entre-deux où l'émigré n'est pas encore immigré.

Il n'est pas rare non plus que le moment de la traversée de la frontière soit associé à une pause, comme si l'espace d'un moment le temps s'arrêtait. Cette pause dans la progression du récit est souvent l'occasion pour les protagonistes de réfléchir à l'ampleur du geste qu'ils s'appêtent à accomplir. Le personnage de Le Clézio explique : « Je ne sais pas pourquoi, pour la première fois, j'ai vraiment pensé à mon pays, comme si c'était ici, dans cette vallée, que je m'en allais très loin, que je laissais tout derrière moi » (102). Pour Yankel, qui fuit la Russie tsariste dans *Les Eaux mêlées* (1955) de Roger Ikor, passer la frontière est un acte aux conséquences majeures. Cette frontière est matérialisée par « une allée sablée » (105) qui sépare l'esclavage de la liberté. Ce dernier terme et l'adjectif correspondant apparaissent huit fois en moins d'une page. Pour Yankel, il s'agit du moment ultime où il coupe ses racines. Le roman est d'ailleurs bâti sur une série de métaphores filées évoquant l'origine (la métaphore de la plante : les racines et la greffe) et le métissage (le titre du roman est *Les Eaux mêlées*) : « Il était comme une plante qu'on aurait sciée à la racine, et à qui on dirait : « Marche ! » (104). Comme Laïla, Yankel prend toute la mesure de la traversée à l'endroit de la frontière : « Voilà, c'était fini, à jamais. Il avait renié son pays : son pays le reniait. Adieu, Russie maternelle, marâtre Russie ! Recule au loin des ténèbres... » (106). L'immigration n'est pas forcément conçue comme provisoire et elle correspond souvent à un point de non-retour.

L'esthétique du choc s'articule donc autour de différents motifs : le sentiment de désorientation, la souffrance physique et émotionnelle, et l'espoir investi dans la traversée et dans la nation française. Comme les exemples de *Poisson d'or* et des *Eaux mêlées* le montrent, le déplacement est souvent présenté comme radical et sans que la perspective d'un retour soit envisagée. Dans le cas de Yankel, l'immigration a une profonde signification politique. Le choix de partir pour la France est étroitement lié au rayonnement humaniste entretenu par l'idéologie de la nation française. Comme Yankel, Thomas Muritz dans *La marche à l'étoile* (1943) de Vercors a une certaine idée de la France : « c'était pour Thomas la fascination de ce Paris débordant d'humanité et d'histoire, de ces pierres, de ces rues, de ces quartiers qui vivaient dans les romans de Dumas, de Balzac, d'Eugène Sue » (27). Yankel a d'autres références en tête : « Victor Hugo, Voltaire, les Droits de l'Homme, la Révolution, les barricades, liberté-égalité-fraternité... Combien de tyrans les Français n'avaient-ils pas renversés ! Pour combien de causes généreuses ne se sont-ils pas enflammés ! » (102). Alors que l'immigré est construit dans le discours du pays d'accueil comme un individu apolitique et dont la présence n'est justifiée et acceptée que par sa capacité à produire et son caractère temporaire, les récits de migration évoqués ci-dessus présentent le passage de la frontière sud de la France comme un acte politique sans retour envisagé. La littérature permet de contester un certain discours officiel et de percevoir la complexité du phénomène migratoire trop souvent simplifié. Les récits de migration présentant le passage de la frontière comme une rupture dans le parcours de l'étranger correspondent donc à la version la plus fréquente. La récente anthologie de récits de migration renforce-t-elle cette tendance ?

b. Une anthologie de récits de migration : *Les nouvelles Odyssées* (2009)

Depuis 2007, la place de l'immigration dans les débats publics connaît une nouvelle phase. En effet, cette date correspond à l'inauguration de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration à Paris, un musée dont la création résulte de l'action de plusieurs associations et d'un groupe de chercheurs. Alors que l'idée d'une telle institution date des années quatre-vingt-dix, ce n'est qu'après le choc des élections présidentielles de 2002 que la volonté politique permet de concrétiser le projet. Au cours des élections présidentielles de 2007, le thème de l'immigration devient central dans les débats et dans le programme de Nicolas Sarkozy. L'ouverture du musée se déroule donc l'année de la victoire de ce dernier alors qu'on annonce aussi la création d'un ministère de l'immigration, de l'intégration de l'identité nationale et du co-développement. La naissance du musée s'inscrit à un moment ambigu de l'histoire caractérisé par un double discours public sur l'immigration : d'une part, le discours d'un gouvernement qui lie étroitement immigration et identité nationale et qui s'inspire d'une idéologie de droite faisant écho au programme du Front National de 2002, et d'autre part, le discours que la CNHI s'engage à maintenir : « elle vise à permettre à tous les Français, à tous les jeunes, de comprendre l'apport et la part des étrangers depuis deux siècles dans le développement de la société française » (Weil *Libération*, 18 mai 2007).<sup>54</sup> Huit historiens et démographes faisant partie des instances officielles de la CNHI décident de démissionner afin de manifester leur opposition à la création d'un ministère dont l'action serait contraire au message de la CNHI.

---

54. « Ce rapprochement s'inscrit dans la trame d'un discours stigmatisant et dans la tradition d'un nationalisme fondé sur la méfiance et l'hostilité aux étrangers, dans les moments de crise » Communiqué de démission des instances officielles de la CNHI de huit historiens et démographes, 18 mai 2007 disponible sur <[http://www.ldh-toulon.net/spip.php?page=imprimer&id\\_article=2047](http://www.ldh-toulon.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2047)> consulté le 30 avril 2011.

En 2009, la CNHI publie une anthologie de récits de migration intitulée *Les nouvelles Odyssées*. La création du musée, de l'anthologie et de la médiathèque Abdelmalek Sayad (au sein de la CNHI) constituent trois moments de l'institutionnalisation de l'histoire de l'immigration en France.<sup>55</sup> À ceci s'ajoute un prix littéraire décerné depuis 2010 qui récompense « un roman ou un récit écrit en français traitant du thème de l'exil. »<sup>56</sup>

L'anthologie est composée de six parties traitant de différents aspects du phénomène : « Émigrer », « France hostile, terre d'accueil », « Vivre en France », « Ici et là-bas », « Religions », et « Langues et cultures ». Cette structure d'ensemble correspond à l'organisation de l'exposition permanente du musée intitulée « Repères. » Il s'agit d'un ouvrage unique en son genre et qui émane d'une institution particulière. La CNHI dispose depuis mars 2009 d'une médiathèque qui rassemblent un large corpus de textes ayant trait à l'immigration en France, et notamment un grand nombre de romans, pièces de théâtre, et recueils de poésie. L'idée d'un musée consacré à l'immigration n'a pas germé qu'en France. Il existe aux États-Unis l'*Ellis Island Immigration Museum* depuis 1990, et l'*Immigration Museum* ouvert depuis 1998 en Australie, pour n'en citer que deux. La CNHI s'est donnée pour but de « faire évoluer les regards et les mentalités sur l'immigration en France » et se présente comme un « producteur de culture et de signes. »<sup>57</sup> L'anthologie supplée au manque de références littéraires dans l'exposition permanente du musée, et constitue aussi un outil pédagogique destiné à l'usage des enseignants chargés de traiter de l'histoire de l'immigration en classe.

---

55. L'ouverture de la médiathèque Abdelmalek Sayad a également déclenché une polémique. Certains ont vu dans l'attribution du nom du sociologue à cet établissement une instrumentalisation politique. Voir l'article de *Médiapart* « Cité de l'immigration: Non à l'instrumentalisation d'Abdelmalek Sayad » 30 Mars 2009 <<http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/300309/cite-de-l-immigration-non-a-l-instrumentalisati>> consulté le 30 avril 2011.

56. Voir le site de la CNHI <<http://www.histoire-immigration.fr/education-et-recherche/la-mediatheque/le-prix-litteraire-de-la-porte-doree>> consulté le 30 avril 2011. Le premier livre ayant reçu de prix en 2010 est le roman d'Alice Zeniter intitulé *Jusque dans nos bras*.

57. Ces passages sont tirés de la section intitulée « Les missions » sur le site de la CNHI: <<http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=280&flash=0>> consulté le 1 juin 2010.

Le titre choisi pour l'anthologie annonce l'orientation du volume. Le terme « Odyssée » évoque le genre de l'épopée, ses héros légendaires et l'univers imaginaire de la mythologie. Implicitement, le parcours des immigrés est comparé à celui d'Ulysse, à la seule différence, de taille, que ce dernier cherche à retourner chez lui dans l'*Odyssée* alors que les immigrés, eux, quittent leur pays natal. On nomme également « syndrome d'Ulysse » l'état de stress aigu ressenti par certains immigrés une fois arrivé dans le pays d'accueil.<sup>58</sup> Ce qui rapproche Ulysse des immigrés modernes se situe dans l'expression de la douleur liée à l'exil. Joachim du Bellay, en exil lui-même, a fait référence à ce personnage dans le fameux sonnet « Heureux qui comme Ulysse... ». L'évocation d'Ulysse, une figure de héros, s'oppose à celle de la victime faible qui est souvent associée à celle de l'immigré. En convoquant le parcours hors-norme d'Ulysse dès le titre, l'anthologie entend resituer l'immigration dans l'histoire des voyages et des déplacements géographiques effectués de tout temps par les hommes et ainsi, dépasser la simple dimension économique trop restrictive.

Le terme « Odyssée » est aussi à comprendre dans son acception courante où il désigne un « [r]écit de voyage plus ou moins mouvementé et rempli d'aventures singulières » (*Trésor de la langue française* en ligne). Cette définition rappelle les aspects des récits de migration qui séduisent le lectorat. Le voyage et les aventures des protagonistes constituent les deux ingrédients clés de cette littérature qui procède ainsi d'un schéma traditionnel. Cette référence au voyage fait aussi échos aux thèmes développés par Michel le Bris et Jean Rouaud dans leur contribution au volume *Pour une littérature-monde*, également publiée en 2007.

---

58. « For millions of individuals, emigration presents stress levels of such intensity that they exceed the human capacity of adaptation. »

<<http://www.fhspereclaver.org/migra-salut-mental/Ulises/Ulysses%20text%202%20english-1.pdf>>  
consulté le 1 juillet 2010.



L'introduction de l'ouvrage et la quatrième de couverture font aussi référence à la *Bible*, autre récit de migration. Ensuite, le titre de l'anthologie peut être interprété en rapport au statut littéraire de l'épopée d'Homère. Autrement dit, les textes inclus dans l'anthologie et l'ensemble qu'ils constituent prétendent au statut, sinon de monument de la littérature mondiale, au moins à celui de contribution littéraire majeure. L'existence de cette anthologie cherche à conférer à la littérature de migration ses lettres de noblesse. Le type d'ouvrage qu'est l'anthologie a pour but d'exposer une variété de textes tous liés entre eux par des thématiques et des traits stylistiques.

L'anthologie de la CNHI propose donc nécessairement, par son organisation même, une série de grilles de lecture pour appréhender les récits de migration. On peut distinguer deux grands paradigmes que l'on retrouve dans l'anthologie mais aussi plus généralement dans la plupart des récits de migration. D'abord, le *paradigme du parcours* permet de lire ces récits comme une série d'étapes ou d'aventures. Les histoires peuvent alors prendre la forme du *bildungsroman*, du roman de la quête, ou encore de l'enquête. Ensuite, l'autre manière de lire les récits de migration correspond au paradigme de l'expérience de la différence qui est souvent binaire : ici vs. là-bas ; terre hostile vs. terre d'accueil ; langue d'ici vs. langue de là-bas. Ce mode de lecture organise l'expérience de l'immigré selon les écarts, les tensions, les ambiguïtés, et les ambivalences rencontrés. Ces deux paradigmes ne s'excluent en aucun cas, et il est possible de lire un roman traitant de l'immigration comme une série d'étapes sous-tendues par des tensions.

L'« odyssée » décrit aussi l'expérience de la lecture de l'ouvrage. L'introduction de l'écrivain Eduardo Manet prépare le lecteur à des histoires « dépayssantes » (11) et à des « mondes divers » (12). Manet souhaite également « [b]on voyage » (15) à la fin de sa présentation et au seuil des textes. L'inscription de cet ouvrage dans une certaine généalogie

conjuguée à l'évocation du voyage, de l'exil, du dépaysement et de l'aventure, concourent à légitimer le volume et le présenter d'abord dans sa valeur littéraire et non pas sociologique comme cela est très souvent le cas pour la littérature de migration.

La première partie de l'ouvrage intitulée « Émigrer » est divisée en trois sous-parties : « Départ », « Passage de la frontière » et « Premiers jours ». Avant d'aborder les récits de migration par le biais de grandes thématiques générales, cette première partie du volume construite autour de la notion de *parcours chronologique* reprend les trois grandes étapes successives de la migration. Sept des dix ouvrages mentionnés dans cette partie ont été écrits en l'an 2000 ou après. Une place importante a donc été attribuée à la production littéraire récente. Cette tendance se retrouve à l'échelle de l'ensemble du recueil puisque sur les soixante-sept passages cités, cinquante-cinq correspondent à des publications des années quatre-vingt à nos jours, dont trente-trois pendant la décennie 2000-2010. L'anthologie présente donc la littérature d'immigration comme un phénomène littéraire récent. Elle identifie aussi une tendance dans la littérature récente à revisiter l'histoire des immigrations de l'ensemble du siècle, démarche mémorielle s'intégrant à des débats sociétaux plus larges.<sup>59</sup> En revanche, en ce qui concerne les périodes où se déroulent les diégèses et non plus les dates de publication, cinq d'entre elles se situent après 1960 et cinq avant cette date. C'est donc l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle qui est couvert par les récits dans cette première grande partie de l'anthologie. Trois des ouvrages traitent du parcours d'immigrés en provenance du continent africain (Maghreb inclus), et cinq autres ont pour sujet l'immigration d'Européens.<sup>60</sup>

---

59. Dans la présente thèse, une démarche différente a été adoptée. Des textes datant de périodes variées ont été inclus dans le corpus.

60. L'anthologie a pour thème non pas seulement l'immigration, mais l'immigration en France. Contrairement au corpus qui a été défini dans la présente thèse, l'anthologie inclut quatre ouvrages traduits dans cette première partie.

Dans la sous-partie qui nous intéresse, « Passage de la frontière » les textes choisis ne rendent compte que d'une immigration intra-européenne, successivement la traversée d'un Italien, d'un Polonais, d'un Espagnol et enfin d'un Portugais, avec une emphase mise sur la traversée de la frontière sud de la France.

*Les Nouvelles Odyssées, « Émigrer » (partie I)*

AUTEUR – TITRE	1 <sup>ère</sup> PUBLICATION	DIÉGÈSE	PAYS D'ORIGINE DE L'IMMIGRÉ
1.FÉRAOUN <i>La terre et le sang</i>	1953	1910	Algérie
2.BATISTA <i>Poulailler</i>	2005	1960s	Portugal
3.BEN JELLOUN <i>Partir</i>	2006	1990s	Maroc
4.GAMBOA <i>Le syndrome d'Ulysse</i> <sup>#</sup>	2005	1990	Colombie
5.GAUDÉ <i>Eldorado</i> <sup>#</sup>	2006	2000	Soudan
6.GUZZO <i>Chroniques ritaliennes</i>	2002	1922	Italie
7.LE FEVRE <i>Homme-Travail</i>	1929	1928	Pologne
8.TRAPIELLO <i>Les cahiers de Justo Garcia</i> <sup>#</sup>	2000 (esp.)	1939	Espagne
*9.BATISTA <i>Poulailler</i>	2005	1960s	Portugal
*10.FERAOUN <i>La terre et le sang</i>	1953	1910	Algérie
11.BERBEROVA <i>Chroniques de Billancourt</i> <sup>#</sup>	1992	1920s	Russie
*12.TRAPIELLO <i>Les cahiers de Justo Garcia</i> <sup>#</sup>	2000 (esp.)	1939	Espagne
13.ADAM <i>À l'abri de rien</i>	2007	2000s	Afghanistan

\* Ouvrages dont plusieurs extraits sont utilisés dans la section

# Ouvrages qui ont été traduits en français

Comme on peut le remarquer à la lecture du tableau, les choix qui ont été faits pour créer cette anthologie ont pour conséquence de présenter la littérature d'immigration comme un phénomène littéraire actuel, une mode qui se développe depuis les années quatre-vingt, période associée non seulement au mouvement beur mais aussi plus généralement à un renouvellement du débat public sur l'immigration et les questions de mémoire. Le prix littéraire de la CNHI a pour avantage de promouvoir la valeur littéraire des ouvrages, mais il contribue par ailleurs à renforcer un ghetto littéraire déjà formé. L'anthologie parvient à éviter de se focaliser sur le thème de l'immigration postcoloniale, et les périodes couvertes dans les récits sont, à l'échelle du recueil entier, relativement équilibrées et couvrent l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle. Globalement, les

textes se répartissent en deux groupes : le premier couvrant le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années trente, et le second regroupant les récits ayant lieu des années soixante à nos jours.

Comme l'a expliqué Laure Barbizet-Namer, la responsable de la conception de l'anthologie, le thème du passage de la frontière s'est imposé au comité de lecture pour deux raisons : d'abord, ce thème apparaît dans l'exposition permanente, et, puisque l'ouvrage devait reprendre la structure de cette exposition, l'anthologie devait consacrer une partie à ce sujet. Ensuite, après avoir passé quelques années à explorer le vaste corpus de la littérature d'immigration, on a jugé que le moment de la traversée de la frontière constituait un passage quasi attendu du récit de migration. L'intérêt était de voir qu'il existe « plein de manières de passer la frontière différemment » (Entretien avec Laure Barbizet-Namer). C'est ce que Balibar nomme la « *polysémie* des frontières, c'est-à-dire le fait que, pratiquement, elles n'ont pas le même sens pour tout le monde » (1997, 377). Le type du recueil, l'anthologie, est ainsi particulièrement bien adapté pour rendre compte de cette polysémie.

Dans la sous-partie consacrée au passage de la frontière, l'anthologie propose quatre textes dont trois contribuent à dépeindre l'immigration comme un acte essentiellement politique. Dans le premier texte, un Italien fuit le régime fasciste de Mussolini. Le second texte relate la débâcle des républicains espagnols qui cherchent refuge en France. Enfin, le troisième texte met en scène un Portugais fuyant la dictature en place dans son pays. Trois des quatre textes font de la figure de l'immigré un individu persécuté et en quête de liberté. Ces textes dépeignent trois réfugiés politiques et non pas des immigrants économiques. En insistant sur la dimension politique plutôt que sur l'économie, il est plus facile d'inscrire la France en opposition avec ces pays d'origine, contraste qui profite à la France.

Le travail est également un thème présent dans trois des quatre textes de cette section. Dans le premier, un train est chargé de Polonais destinés à travailler en France. Dans le second, le réfugié italien, en arrivant, rencontre des gendarmes français qui lui expliquent « plus ou moins facilement et avec force gestes, qu'ils va falloir qu'[il] fasse plusieurs mois comme mineur de fond, afin d'être accepté en France (c'est l'obligation à laquelle sont soumis tous les immigrés, qui, comme [lui], sont en situation irrégulière) » (33). Enfin dans le troisième texte, l'immigré portugais a, avant de partir, pris contact avec un employeur potentiel à Grenoble (33). On comprend mieux ce qu'Abdelmalek Sayad entendait lorsqu'il expliquait que le pays d'accueil ne conçoit l'immigration que comme main d'œuvre. Pour être accepté, il faut être un travailleur et participer à la production. Le cas de l'Italien suggère que le travail est précisément ce qui, en surface tout au moins, efface le caractère politique de l'immigré.

S'il serait incorrect d'affirmer que le portrait qui est fait de la France dans ces extraits est positif puisqu'en effet, les références au pays lui-même sont rares et les textes sont focalisés sur le personnage de l'immigré en position de fuite, on peut tout de même remarquer que par défaut et en creux, la France est représentée dans ces textes en opposition à trois régimes politiques : l'Italie de Mussolini, l'Espagne de Franco et le Portugal de Salazar. Dans ces trois textes, la frontière sud montagneuse (les Alpes et les Pyrénées) représente une barrière séparant la démocratie de régimes autoritaires.

Comme dans les textes évoqués précédemment (*Poisson d'or*, *Les Eaux mêlées*, *Un nègre à Paris*), on retrouve le sentiment de désorientation auquel s'ajoute l'expression d'un espoir. La notion d'épreuve est également présente et fait de la traversée une étape physiquement éprouvante durant laquelle on peut perdre de son humanité. Les Portugais, affamés se jettent sur « l'auge des cochons » (40) et sont plus tard transportés dans des « camions à bestiaux » (40).

Les Polonais sont entassés dans les wagons d'un train tel du bétail, et la migration d'un village entier est assimilée à « une transplantation rapide, ordonnée, presque scientifique d'arbres nains qu'on change de pépinière » (34). Au cours du processus de traversée, certains immigrés s'animalisent ou se « végétalisent », d'autres deviennent les fantômes d'eux-mêmes, mais tous perdent un peu de leur humanité. La traversée constitue une épreuve redoutable.

L'anthologie de la CNHI offre à travers sa sélection une représentation particulière de la traversée de la frontière française où la signification politique du passage est mise en valeur. Ce choix a pour conséquence indirecte d'alimenter le mythe de la France terre d'accueil et terre de liberté. Les individus immigreront parce qu'ils sont en rupture avec leur pays natal. L'anthologie propose donc une vision relativement uniforme de cet épisode même si, comme l'a rappelé Laure Barbizet-Namer, il existe une multitude de façons de traverser la frontière. De surcroît, les quatre textes sont focalisés sur des perspectives masculines. La perspective d'un travail en France est mentionnée dans trois des quatre textes, notamment dans l'extrait de l'ouvrage de Georges Le Fèvre, *Homme-Travail*, titre révélateur, maintenant ainsi une des illusions dont parlait Sayad. Enfin, la traversée de la frontière constitue dans les quatre textes un moment difficile, une épreuve liée au contexte de la fuite et de la clandestinité. Tout est donc réuni pour faire de la frontière une ligne de rupture concrète investie d'un sens profond.

Que ce soit dans l'anthologie ou dans d'autres récits de migration, le passage de la frontière est donc souvent assimilé à un moment clé. Dans le récit de migration type l'étranger passe la frontière comme une épreuve de transformation de lui-même et participe à renforcer l'idéologie de la frontière nationale, c'est-à-dire tout ce qui contribue à maintenir la croyance qu'il existe une différence majeure entre les deux côtés de la frontière. Celle-ci peut donc contribuer à légitimer les limites de la nation. Quatre facteurs principaux qui se retrouvent dans

de nombreux récits de migrations concourent à maintenir cette idéologie : l'insistance sur le sentiment de désorientation lié à l'espace mais aussi à la langue, le rôle joué par le paysage montagneux (dans le cadre de la frontière sud) et la mer dans la « naturalisation » de la barrière nationale, les transformations vécues par l'individu (d'un statut politique à la figure du travailleur notamment), et le contexte politique particulier mettant l'accent sur la dichotomie démocratie / régime autoritaire.

La partie qui suit « Passage de la frontière » dans l'anthologie est intitulée « Les premiers jours. » Les textes sélectionnés insistent sur la désillusion des personnages une fois la frontière passée. La distinction entre démocratie et dictature n'est plus aussi nette. Par exemple, un des passages racontent l'internement des républicains espagnols dans des camps situés dans le sud de la France où les conditions de vie étaient déplorables et où les femmes et les enfants étaient séparés des hommes.<sup>61</sup> Si la traversée de la frontière est investie d'une signification profonde, il n'est pas rare que le récit comporte par la suite une série d'épisodes de désillusion qui remettent en question non seulement la signification de la frontière, mais aussi le caractère démocratique de la France. Les trois films qui vont être analysés, *T*, *LGEF* et *LND*, représentent la traversée de la frontière différemment du récit type dégagé jusqu'ici.

## **B. La frontière au seuil du récit dans *Toni*, *La guerre est finie* et *La Noire de...* : fluidité et tensions en germe <sup>62</sup>**

L'étude narratologique dégagée plus haut s'applique au cinéma en tant que les films proposent aussi des récits qu'il est possible d'analyser selon les critères de l'organisation et de la

---

61. Voir aussi à ce sujet le documentaire d'Henri-François Imbert *No pasarán* (2003).

62. Les références au film d'Alain Resnais seront tirées du scénario publié séparément par Jorge Semprun.

progression de l'intrigue. En d'autres termes, il est possible de mener une réflexion de nature narratologique avec comme support des textes filmiques.

Ces trois films se passent à deux époques, les années trente et les années soixante. Ils proposent chacun un contexte différent et trois figures différentes de l'étranger : Toni est un immigré économique, Diégo est un militant espagnol et Diouana est une domestique sénégalaise. Chacun de ces trois personnages traverse la frontière sud de la France à un endroit différent : Martigues, Marseille et Hendaye.<sup>63</sup> Ces trois films ne mettent pas en scène le choc de la traversée ni le mythe de la France terre d'accueil ou terre de liberté. Les enjeux du passage sont plus subtils.

Dans la scène inaugurale de ces trois films la traversée de la frontière se réalise en apparence sans problème. La banalité des contrôles d'identité et des embouteillages recèle pourtant des tensions qu'il s'agit de révéler. On verra dans un premier temps que la traversée de la frontière est toujours polysémique même lorsqu'elle apparaît comme une simple formalité. Dans *T*, en dépit d'une grande fluidité, la scène d'arrivée est sous-tendue par une tension xénophobe qui va à l'encontre du carton de départ annonçant une grande harmonie des « races. » À cette frontière, on fait fi de l'appartenance nationale car les nécessités économiques priment. Dans *LGEF*, la politique, l'identité et le temps deviennent des notions floues. Diégo se retrouvent dans un espace-interstice, entre deux nations : il est *sur* la frontière. Le film de Resnais ne traite pas tant de la polysémie de la frontière mais plutôt d'une perte de sens à la frontière. Dans *LND* la fluidité du passage participe au suspense quant à l'identité de la jeune femme noire, un suspense qui est source de malaise et qui propose une réflexion concernant l'articulation entre race et classe sociale.

---

63. Les immigrés italiens dans *T* sont probablement arrivés à Marseille mais le film représente le passage dans l'arrière-pays marseillais à Martigues.



Dans un second temps, il s'agira d'examiner ce que la frontière sépare et dissocie ainsi que ce qu'elle relie et met en contact. Pour ce faire, on portera une attention particulière au fonctionnement du pont et du moyen de transport dans les trois scènes inaugurales. La frontière est un lieu de mémoire, un espace où les liens transnationaux défient la nation. Une traversée n'est jamais univoque.

a. Trois films et la frontière sud

Le film de Renoir, *T* (1934), est inspiré d'un fait divers. Le personnage éponyme italien arrive à Martigues où il trouve un emploi d'ouvrier dans une carrière. Amoureux de Joséfa, une Espagnole frivole, Toni se morfond lorsqu'elle finit par épouser Albert, son chef de chantier. Joséfa, maltraitée par son mari, abat ce dernier mais Toni décide d'endosser la responsabilité de cet acte. Alors qu'il cherche à échapper aux autorités, il est abattu dans sa course. La première scène correspond à l'arrivée à la gare de Martigues d'un train rempli d'immigrés en quête de travail. Un carton inséré juste après le générique du début plante le décor en présentant le sud de la France comme un espace où s'opère la fusion des races latines. L'idéologie de la latinité de Louis Bertrand traitée dans le chapitre précédent est loin d'avoir disparue dans les années trente. Martigues est aussi la ville natale de Charles Maurras, fervent nationaliste qui partageait les idées de Bertrand. Le film de Renoir s'inscrit comme un tournant dans la carrière de l'auteur. Il ne s'agit plus de situer l'action à Paris mais dans le sud du pays, et le sujet ne concerne pas la déconfiture de la bourgeoisie mais le monde prolétaire. Dès les premières images du film, une tension se noue entre tradition et modernité. L'industrialisation et le développement du chemin de fer contribuent à amplifier les flux de population dans la région.

L'action du film d'Alain Resnais *LGEF* (1966) se déroule au début des années soixante alors que le régime de Francisco Franco est toujours en vigueur en Espagne et que les communistes espagnols tentent, tant bien que mal, d'organiser la résistance au régime franquiste depuis la France. Diégo fait partie de ces hommes qui depuis la *retirada* s'efforcent de croire à un possible changement. Activement engagé dans la lutte, il partage sa vie de « permanent » entre la France et l'Espagne. Dans la scène inaugurale, Diégo se trouve dans une voiture conduite par un Français sympathisant de sa cause et qui doit faciliter son passage en France. La voiture est prise dans le trafic au milieu d'un pont. Derrière lui se trouve l'Espagne et devant lui, la France. Diégo tente une fois de plus de traverser la frontière avec de fausses pièces d'identité. Les commentateurs du film ont souvent insisté sur la peinture de l'idéologie communiste et son essoufflement et le personnage de Diégo n'a pas été étudié en tant qu'immigré (un immigré peut-il être un agent secret ?). Sa relation à la France est en effet ambiguë. Sa vie s'organise autour de va-et-vient entre son pays natal et la France et ne correspond pas à la définition de l'immigré typique. Chaque fois qu'il passe la frontière, il endosse une nouvelle identité et s'efforce d'emprunter des chemins différents. Le personnage de Diégo constitue donc un cas très particulier de l'étranger. Le scénario du film est écrit par Jorge Semprun.

Il existe de nombreux films documentaires ayant pour sujet la *retirada* et l'immigration espagnole en France. Pour la plupart, les Espagnols qui tentèrent de passer n'étaient pas des « Diégo ». Le film de Resnais met en scène un héros, en crise et déchu certes, mais un héros tout de même. La frontière entre l'Espagne et la France correspond à une séparation entre deux régimes politiques différents : la dictature et la démocratie. L'historien Daniel Nordman dans son article « Les limites de l'état aux frontières nationales » (35-61) rappelle l'importance historique de cette frontière : « Nombre de lieux frontaliers sont riches d'histoire et détiennent de fortes

charges symboliques. Aucun d'eux, peut-être, entre la France et l'Espagne, n'a été autant habité de ces signes par lesquels s'accomplissent les gestes de souveraineté que la Bidassoa, cette modeste rivière promue au rang de fleuve frontière » (42).<sup>64</sup> C'est à l'endroit de la ville d'Hendaye, près de la Bidassoa qu'ont été signé des traités à diverses époques.<sup>65</sup> Le lieu où le film de Resnais débute est donc un espace politique et symbolique.

Le film *LND* (1966) est considéré comme le premier long métrage réalisé par un metteur-en-scène africain et représente pour cette raison un jalon majeur de l'histoire du cinéma. Sembène s'est lui aussi inspiré d'un fait divers pour son film. Une jeune sénégalaise rejoint à Antibes un couple de Français qui l'employait à Dakar comme nurse. Arrivée sur la Côte d'Azur, ses tâches changent et elle devient progressivement femme à tout faire. Isolée et confinée dans l'appartement de ses employeurs, elle sombre peu à peu dans la dépression et finit par se révolter en se suicidant. Les premières minutes du film sont consacrées à l'arrivée du bateau en provenance d'Afrique au port de Marseille. Diouana sort du bâtiment et découvre pour la première fois le paysage du sud de la France. Sembène s'est attaché à décrire l'immigration d'un sous-prolétariat en provenance des anciennes colonies qu'il voyait comme une forme moderne d'esclavage. Le film fait également référence au tourisme. Le metteur-en-scène manipule les préjugés et attentes du spectateur en parvenant à maintenir une certaine indécision quant au statut de Diouana à son arrivée en France : est-elle une touriste ? Les premières minutes proposent une série de plans subjectifs qui correspondent à ce que Diouana observe depuis sa position de passagère dans la voiture de son employeur. Elle voit ainsi défiler la plage, les parasols et les palmiers de la Côte d'Azur.

---

64. La Bidassoa est la rivière qui passe à Hendaye et sous le pont au début du film de Resnais.

65. Le traité des Pyrénées (1659) mettant fin à la guerre de Trente ans entre l'Espagne et la France a lieu sur l'île des Faisans (sur la Bidassoa). En 1940, Hitler et Franco se rencontrent à Hendaye.

*T*, *LGEF* et *LND* ont ceci en commun qu'ils débutent tous les trois par la scène de l'arrivée en France d'un(e) immigré(e). Pourquoi la frontière se trouve-elle au seuil du récit ? Quelles en sont les conséquences sur la représentation de l'étranger ? Les trois metteurs-en-scène proposent d'entrer en matière par le biais d'une scène fatidique, un point de non-retour qui crée d'emblée une tension dramatique. Qu'est-ce que l'immigré transgresse lorsqu'il passe cette ligne souvent invisible ? Non seulement les trois films commencent avec une scène de la traversée, mais ils se terminent aussi par un retour, soit sur cette frontière même, soit de l'autre côté de la frontière. Toni meurt sur le chemin de fer situé sur un viaduc ferroviaire par lequel son train arrive au début du film. Le masque de Diouana qui la représente symboliquement est ramené à Dakar (*LND*) et Diégo est de nouveau en route vers l'Espagne (*LGEF*). Les trois films sont donc fondés sur une composition similaire encadrée par une arrivée et un retour.

Placer la frontière au début du film permet d'une part de présenter l'arrivée comme un nouveau départ pour les protagonistes, et d'autre part d'introduire les personnages comme « étrangers. » La traversée, si elle est d'abord géographique, a aussi une signification temporelle : l'avant-immigration est démarquée de l'après-immigration. Dans les textes évoqués jusqu'ici la tension liée aux scènes de frontière tient au suspense quant à la réussite du passage. La figure du garde-frontière est, de ce point de vue, récurrente dans les récits. Le paradigme du « parcours », constitue une autre source de tension : comment est-ce que ces immigrés vont vivre en France ? Comment est-ce que leur présence change le pays ? Dans *L'Invasion* de Louis Bertrand, l'arrivée massive d'Italiens est dépeinte en des termes apocalyptiques. Lorsque la migration est représentée comme un phénomène de groupe plutôt que comme un fait individuel, une angoisse émerge quant à la capacité du corps de la nation à absorber un grand nombre d'éléments allogènes. Ainsi, le train rempli d'immigrés italiens dans *T* suscitent la méfiance et

l'inquiétude. Dans les trois films, on retrouve ces différentes sources de suspense mais ce sont aussi des questions liées à l'identité et aux motivations des protagonistes qui dominent les récits. Selon le schéma narratif type, on peut dire que les trois films commencent avec l'arrivée de l'élément perturbateur.

#### b. Tensions à la frontière

Dans le film d'Alain Resnais, le personnage de l'étranger, Diégo, adopte une nouvelle identité afin de se faire passer pour un citoyen français à la frontière et, ainsi ne pas éveiller les soupçons des douaniers. Conformément aux autres récits de passage de frontière, l'identité de l'immigré change à cet endroit, mais dans le cas de Diégo, l'identité et le passeport correspondant sont faux. Le concept même d'identité est subverti tout au long du film. Ce n'est pas la première fois que Diégo endosse une fausse identité. Il se fait successivement appeler Carlos, René Sallanches, Domingo, et Diégo. Mr Jude, le Français censé l'aider à passer, est impressionné par l'absence totale d'accent de Diégo lorsqu'il parle français : « À t'écouter, personne ne peut penser que tu es espagnol », à quoi Diégo répond : « Moi-même, parfois, j'oublie » (16).<sup>66</sup> À force d'endosser de fausses identités et de mener une vie secrète de militant politique, il en vient à ne plus savoir qui il est vraiment. En ce sens, cette figure de l'étranger n'est pas du tout typique puisque Diégo parvient à effacer son « étrangeté » à un tel point qu'il en oublie même qu'il est étranger. En revanche, le film alimente une certaine vision paranoïaque de l'immigré. L'étranger serait précisément un être duplice, à la loyauté changeante, et menant

---

66. À ceci s'ajoute la personnalité et le parcours de l'acteur lui-même, Yves Montant, de son vrai nom Ivo Livi qui arriva en France avec ses parents en 1923.

une vie secrète, mais surtout il serait le principal responsable de l'introduction de l'idéologie communiste en France.

La subversion de la notion d'identité est étroitement liée à une représentation particulière du temps. Dans la scène inaugurale, la répétition alliée à un sentiment d'engluement dans le temps dominant. Dès le début, une voix-off (celle de Diégo) replace la traversée dans une longue série de voyages. La répétition domine les propos du personnage : « Tu es passé. Une nouvelle fois, tu regardes la colline de Biriadou, tu retrouves la sensation, un peu fade, légèrement angoissante, du passage. [...] Tu franchis cette frontière, une nouvelle fois [...]. Une nouvelle fois, tu vas passer » (Semprun 11). Contrairement au récit de migration typique où la traversée de la frontière constitue un moment unique et mémorable, dans *LGEF*, la traversée est banalisée. L'utilisation du « tu » au lieu d'un « je » souligne encore un peu plus le caractère double de la personnalité de Diégo, presque schizophrène. La frontière est le lieu où le dédoublement s'opère.

La voix très distincte d'Yves Montand est celle d'un homme d'âge mûr, et son visage cadré par la caméra est marqué par le voyage mais aussi plus généralement par trente ans de lutte et de sempiternels allers-retours entre la France et l'Espagne. Le personnage d'Alain Resnais évoque la figure mythologique de Sisyphe pris dans la répétition éternelle de la même tâche vaine. Le « Tu es passé » fait référence au poste frontière espagnol qui se trouve désormais derrière lui et qu'il regarde en se retournant, et le « tu vas passer » indique qu'il faut encore franchir la douane française qui se trouve devant lui. Ainsi, dans *LGEF* l'étranger se situe dans un entre-deux exprimé visuellement et verbalement. Le passé se confond avec l'espace qui s'étend derrière lui, et le futur, paradoxalement déjà prévisible et n'étant donc qu'une autre version d'un passé, est localisé de l'autre côté du pont qui sépare les deux postes-frontières.

La colline de Biriadou que Diégo contemple, incarne elle aussi le passé puisque, comme il l'explique au conducteur du véhicule, jadis, lorsque la frontière était fermée, il fallait « pass[er] par la montagne » (15). Le changement dans le mode de passage est donc aussi indicateur qu'une longue période s'est écoulée depuis 1939, date de la fin de la guerre civile espagnole. Les fantômes de ceux qui moururent à cette frontière et la violence des combats sont évoqués à travers cette colline à l'aspect paisible. Dans le film de Resnais, le terme « frontière » est aussi à comprendre dans une de ses acceptions anciennes de « front » : « ... une frontière, c'était aussi la ligne de front d'une troupe rangée en bataille, face à l'ennemi » (Febvre 11).

Bloqué par le trafic sur ce pont, Diégo écoute distraitement le conducteur, Mr Jude. À l'image, une séquence fragmentée défile dans laquelle Diégo, en mouvement, entre, sort, court dans différents endroits. Ces images sont-elles des réminiscences de moments déjà vécus, ou bien correspondent-elles à une projection d'actions futures, une fois la frontière passée ? La distinction entre le passé et le futur est brouillée. Même le présent n'a plus beaucoup de sens. L'engluement temporel est brisé lorsqu'un événement imprévisible survient : les douaniers décident d'interroger les deux hommes et procèdent à une vérification de leur identité. Diégo parvient à jouer son rôle.

La tension créée dans le film provient d'un contraste entre l'immobilité du véhicule et la rapidité dans l'enchaînement de la séquence mentale de Diégo, ainsi qu'entre le caractère répétitif de la traversée et l'irruption d'un événement inattendu. Pas de désorientation pour Diégo ni d'esthétique du choc dans ces premières minutes du film de Resnais. La transformation de l'étranger s'inscrit quant à elle dans une répétition presque dérisoire. Diégo se situe à l'opposé d'une représentation de l'immigré apolitique. Si l'on met en relation le texte choisi par la CNHI dans son anthologie, *Les Cahiers de Justo García* d'Andrés Trapiello, et le film de Resnais, on

peut voir que la manière dont la traversée de la frontière est racontée est substantiellement différente entre les deux textes. Le film porte précisément sur les effets de plus de vingt ans de combat, alors que le livre saisit l'étendue de la débâcle de l'armée républicaine, moment où la traversée de la frontière scelle définitivement la défaite. Dans *LGEF*, traverser la frontière est un acte banalisé et répété. Le film débute par ce passage précisément parce que c'est dans cet espace que le mouvement s'est enlqué. Cependant, si la traversée s'est banalisée, elle n'est pourtant pas dénuée de risques. Vingt ans plus tard, il faut encore montrer patte blanche. Rapprocher le film de Resnais du texte de Trapiello montre combien la frontière s'est transformée.

Dans le film de Renoir, la traversée est présentée comme un mouvement fluide. Les immigrants sont probablement d'abord arrivés à Marseille par bateau et ont ensuite pris un train pour Martigues. La frontière a donc été traversée avant leur arrivée à Martigues. Pourtant, le film représente l'arrivée à Martigues au début comme une traversée de frontière. Le train, le pont et une étendue d'eau (l'étang de Berre) structurent l'espace pour en faire clairement un point de passage. La frontière est une zone plutôt qu'une ligne, constituée de plusieurs espaces : « le cœur de la frontière », « la région frontalière intermédiaire » et « la région frontalière extrême ».<sup>67</sup> Martigues fait partie de la zone frontalière. La région a été marquée par des mouvements d'hostilité envers les Italiens au cours des Vêpres marseillaises de 1880 et des événements d'Aigues-Mortes de 1893.

Afin de renforcer la représentation de cet espace comme espace frontière, Toni est arrêté par les autorités qui procèdent à un contrôle d'identité de formalité. Le contrôle s'effectue en quelques secondes pendant que Toni peu soucieux d'avoir été choisi parmi la foule, semble être un peu agacé de ce retardement. D'un point de vue narratif, ce contrôle permet aussi au

---

67. Michiel Baud et Willem van Schendel mentionnent ces espaces dans leur article « Towards a Comparative History of Borderlands » : « border heartland », « intermediate borderland » et « outer borderland » (222).



spectateur d'identifier le personnage éponyme qui était jusque-là fondu dans la masse des nouveaux arrivants. Du point de vue linguistique, le passage de la frontière se réalise sans problèmes pour Toni. Il répond aux questions des agents dans un français parfait et discute avec ses compatriotes en italien. Le personnage est donc d'emblée présenté comme un individu capable d'adaptation. On apprend que ce n'est pas la première fois qu'il vient en France et qu'il connaît la région. En 1936, soit deux ans après la sortie du film de Renoir, 55% des étrangers dans le département des Bouches-du-Rhône sont italiens (Gastaut 53).

La colonie est massive dans cette région et l'immigration est dépeinte dans les premières minutes du film comme un phénomène de masse quasi naturel. À la fin du film un nouveau train d'immigrés arrive à Martigues comme si le cycle se renouvelait en s'inscrivant dans une dynamique *naturelle*, d'autant plus que l'on note que dans cette dernière scène, le groupe des immigrés est composé de nombreux enfants et femmes alors qu'au début du film, il s'agit en majorité d'une immigration masculine. L'arrivée de la famille constitue un signe que l'immigration est en passe de devenir permanente. Le carton de départ indique d'ailleurs qu'il existe une grande harmonie entre les différentes races latines dans cet espace méditerranéen : « L'action se passe dans le midi de la France, en pays latin, là où la nature, détruisant l'esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion des races. » À l'esthétique du choc des récits de migration se substitue dans le film de Renoir une représentation fluide et naturelle des flux en provenance d'Italie.

En dépit de cette apparente fluidité, le début du film de Renoir n'est pourtant pas dénué de toute tension. En effet, à y regarder de plus près cette séquence inaugurale comporte en germe certains conflits caractéristiques de l'époque. Dans son ouvrage incontournable intitulé *Immigration, antisémitisme et racisme en France* (2007), Gérard Noiriel explique combien les

années trente constituent un tournant dans la politique d'immigration de la France. C'est à cette époque qu'apparaît un personnage majeur de l'histoire de l'immigration, Georges Mauco, qui, selon Patrick Weil, fait partie des premiers intellectuels à s'être intéressé à ce sujet. L'ouvrage tiré de sa thèse intitulé *Les Étrangers en France, leur rôle dans l'activité économique* constitue un jalon majeur dans l'étude des phénomènes migratoires en France. Il classifie dans son travail les immigrés par nationalité et par degré d'« assimilabilité. » Les Italiens obtiennent une note de 8,5/10, dix correspondant à une assimilabilité parfaite. En dépit de cette « bonne » note, les Italiens ne sont pourtant pas toujours accueillis à bras ouverts : « Dans les années 1930, l'objectif est d'empêcher les nouveaux venus de s'installer en France, tout en renvoyant dans leur pays d'origine des immigrants sans emplois » (Noiriel 363-364). La crise économique touche la France et favorise le développement des idéologies xénophobes.

À cette époque des travailleurs polonais sont rapatriés en masse dans leur pays d'origine en raison de la crise. Le train qui arrive en gare de Martigues dans le film de Renoir s'inscrit en contraste avec les trains qui, affrétés par le gouvernement français à l'époque, renvoyaient chez eux les Polonais désormais considérés comme indésirables. L'on expulse en priorité les hommes seuls et les ouvriers non-qualifiés, ce qui correspond au profil de Toni. Le protectionnisme ouvrier gagne en intensité et est alimenté par des scandales tels que l'affaire Stavisky et les vagues de réfugiés : « Le développement de la xénophobie dans la grande presse reflète la montée de l'hostilité à l'égard des immigrants dans les milieux populaires durement touchés par la crise. [...] Un ouvrier belge est tué en 1933 dans le Nord. L'année suivante, un bûcheron italien et un ouvrier marocain sont victimes de la fureur collective » (Noiriel 396).

Dans *T*, ce sont des ouvriers *étrangers* travaillant sur la voie ferrée qui se plaignent de l'arrivée de nouveaux étrangers qu'ils perçoivent comme une menace supplémentaire. Gérard

Noiriel mentionne également qu'afin d'expulser les étrangers, on avait généralisé à l'époque les interpellations policières : « Le nombre des arrestations pour petites infractions augmente brutalement au début des années 1930. La police commence à verbaliser les étrangers du seul fait que leur carte d'identité est périmée » (Noiriel 365). Ainsi, le contrôle d'identité qui vise Toni prend un tout autre sens. Si l'ambiance dans le film n'est pas clairement hostile aux étrangers, l'histoire nous rappelle qu'à cette époque aucun d'entre eux n'étaient les bienvenus. Dans le cas plus précis des Italiens, la possibilité d'un conflit entre la France et l'Italie à l'époque alimente la peur des « colonies » dans le sud du pays. Le film de Renoir comporte donc une portée politique polémique.

Le début du film de Renoir est en décalage avec la politique d'immigration de la France de cette époque puisque l'on n'y trouve aucune référence directe à la crise économique, ni au durcissement des lois contre les étrangers. Alors que l'on cherche à les expulser dans la réalité, le film débute par leur arrivée massive. Les historiens soulignent souvent qu'il existe un décalage entre la création par le gouvernement de nouvelles directives et l'application de ces dernières. La tension au sein de la classe ouvrière est évoquée dans la discussion des ouvriers étrangers sur la voie ferrée. Et enfin, le contrôle d'identité n'est pas non plus complètement anodin.

Quelques minutes plus tard dans le film, après une ellipse qui correspond environ à un ou deux ans, la caméra introduit un personnage secondaire, Dominique, dont on peut supposer qu'il est un fermier français ou étranger, cela reste peu clair, et qui est à la recherche, fusil à la main, de celui qui lui a volé un poulet. Ce personnage qui ne joue aucun rôle de taille dans le film est pourtant celui qui abattra Toni sur la voie ferrée à la fin, toujours armé du même fusil. Sa présence est d'emblée menaçante. Il apparaît dans toutes les scènes majeures du film (au début, au mariage, après la tentative de suicide de Marie, et à la fin) et est de plus en plus opposé à

Toni. D'abord, il pense que Toni a poussé volontairement Marie au suicide, et plus tard il est convaincu que Toni est au moins partiellement responsable de la débauche de sa fille, Alinda. Dominique incarne donc dès le début une présence menaçante qui cherche à protéger un espace « violé » par les étrangers.

Daniel Serceau affirme que « [t]out au long du film, les autochtones manifestent leur hostilité envers les immigrés. Ils redoutent leur sexualité et s'opposent à leur implantation » (48). Même si cela est vrai pour Dominique, ce n'est pourtant le cas de tous les autochtones (ils sont d'ailleurs peu nombreux dans le film). Cette arrivée massive d'Italiens à une période où on cherche à limiter l'immigration s'explique aussi par une certaine idéalisation de la classe ouvrière de la part de Jean Renoir (le film sort en salle deux ans avant le Front Populaire) : « Ces ouvriers d'origines et de langages différents, venus en France pour trouver une vie un peu meilleure, sont les héritiers les plus authentiques de cette civilisation gréco-romaine qui nous a fait ce que nous sommes » (Renoir 1956, 3). Cette citation rappelle la doctrine de la latinité évoquée dans les chapitres un et deux et ayant pour figure de proue Louis Bertrand, Charles Maurras, et secondairement, Maurice Barrès.

Les discordances qui vont à l'encontre de la fluidité apparente du passage sont aussi construites au niveau sonore. Avant même d'entendre le train ou de les voir, on entend les immigrés qui chantent pendant que le générique défile sur un fond noir. Le film plonge le spectateur dans l'étrangeté d'une langue qui semble être proche de l'italien ou de l'espagnol. Il s'agit en fait de la langue corse. Il est intéressant de constater que c'est avec l'exemple d'immigrés corses et de leur langue que le film entre en matière. La Corse est, en effet, un département français, et les Corses sont donc français à part entière, au moins aux yeux de la loi. Ils font pourtant partie intégrante du groupe des étrangers qui arrive au début. Les charbonniers

corses sont même en marge du groupe des immigrés puisqu'ils vivent sur une colline, à l'écart des autres. Ces Français sont donc aussi étrangers que les Italiens. Les historiens comme Gérard Noiriel ont montré que la conscience nationale n'a pas été uniforme et rapide à émerger. Ainsi, « étranger » est à comprendre au niveau local comme faisant référence à quiconque n'appartenant pas à la localité, à la région, au « pays. »

La chanson corse est chantée par trois hommes dont un joue aussi de la guitare. Le rythme soutenu et plutôt gai semble traduire l'entrain des voyageurs à l'approche de la destination finale. On peut distinguer deux mots en particulier qui sont répétés dans les paroles : « Santa libertà » (« sainte liberté »). Le magazine *L'Avant-scène* offre dans un de ses numéros un découpage du film qui inclut également une traduction des paroles des chansons. Le thème de la nature domine de même que celui de la liberté et de l'indépendance. Le retour du coucou annonce le renouveau de la nature. L'immigration est donc présentée sous des auspices favorables. La traversée de la frontière est *naturalisée* par le biais des champs lexicaux convoqués par cette chanson, et elle est également assimilée à un nouveau départ. Le chant relativement mélodieux s'arrête et les trois hommes se passent une bouteille de vin. Le vacarme du train et sa sirène stridente envahissent alors la dimension sonore ainsi que l'image. Le train entrant en gare constitue un agent perturbateur qui force les travailleurs sur la voie ferrée à interrompre leur travail. Sa trajectoire en ligne droite, la vive allure à laquelle il se déplace, ses proportions imposantes et sa couleur noire contraste avec le thème de la nature dans la chanson et le paysage aperçu depuis la fenêtre du wagon des Corses un peu plus tôt. Les espoirs enthousiastes des Corses sont *a posteriori* à lire avec ironie.

Le train participe aussi à l'opposition entre modernité et tradition à l'œuvre dans l'ensemble du film et étudiée par Martin O'Shaughnessy, et qui se décline aussi dans d'autres

oppositions binaires telles que monde rural / industrialisation, ou encore Europe / nouveau monde. Ce thème sera plus amplement étudié plus tard. La fluidité apparente du passage dans *T* est émaillée de petits détails qui sont en rupture avec le carton initial annonciateur d'harmonie et de fusion. L'immigration est présentée non pas tant comme provisoire que comme cyclique. Le caractère politique de l'immigration ou des immigrés eux-mêmes n'est pas exposé sur un mode explicite et reste de l'ordre de l'allusion. C'est bien la dimension économique qui domine la représentation : les hommes immigrés viennent en France pour trouver un travail et nourrir leur famille. Pas d'esthétique du choc pour Toni qui connaît la langue et les environs, ni de changement dans son identité. Le passage s'effectue sans heurts. Cependant, une série d'éléments graphiques, sonores et structurels concourent à inscrire l'immigration dans un mouvement qui ne peut être stoppé et qui est potentiellement menaçant.

Tout comme dans le film de Renoir, le passage de la frontière dans *LND* s'effectue sans aucun problème. La même impression de fluidité caractérise les premières images dans lesquelles la caméra, située sur un point surplombant le port de Marseille suit l'entrée d'un long ferry blanc. L'absence de présence humaine domine les premières minutes du film. La caméra est quasiment désincarnée et ce sont les proportions des différents éléments du paysage qui s'imposent : la taille et la longueur du ferry, l'étendue couverte par le port et ses infrastructures, et le foisonnement des grues qui découpent verticalement le relief visible à l'arrière-plan. En ce qui concerne la dimension sonore, là encore, aucun indice d'une quelconque présence humaine. La vigueur du vent capturée par le micro domine et est ensuite minimisée par la sirène du bateau annonçant dans son propre langage son arrivée. Le titre du film qui s'inscrit en grosses lettres blanches et qui couvrent toute la longueur de l'écran crée donc un double contraste en annonçant d'une part que le récit portera sur une femme noire alors que l'élément humain reste invisible

jusque-là, et d'autre part une opposition entre les couleurs blanche et noire puisque le mot « noire » est écrit en blanc, couleur qui est aussi celle du ferry.

Diouana apparaît ensuite à l'écran lorsqu'elle traverse la passerelle et arrive dans un hangar où s'organisent les services de douane. La procédure n'est pas commentée et est résumée par quelques plans focalisés sur les bagages des passagers, dont la valise de Diouana, et sur un agent de douane qui semblent poser des questions. On ne voit à aucun moment Diouana répondre aux questions des douaniers. Son autorisation à passer est signalée par un plan où une main (celle d'un douanier) inscrit la lettre « l » à la craie sur ce qui semble être la valise noire de Diouana. Parce que la caméra reste à distance, on ne peut connaître l'identité de cette femme qui se distingue du reste de la foule par la couleur de sa peau, et qui aurait pu être révélée lors du contrôle d'identité comme c'est le cas pour Toni.

Le film de Sembène est adapté d'une de ses nouvelles publiées dans un volume ayant pour titre *Voltaïque*. La nouvelle commence différemment du film avec l'arrivée dans une villa du juge d'instruction de la ville de Grasse, d'un médecin légiste et d'inspecteurs de police. Le corps inanimé de la bonne noire de la maison a été découvert dans la salle de bain. On procède ensuite à une série de flashbacks pour comprendre le suicide. Le film, par contre, commence avec l'arrivée de Diouana en France, après quoi, on la suit dans son séjour et l'on apprend grâce à quelques flashbacks comment elle en est arrivée à aller en France. Le point de départ est donc fondamentalement différent dans la nouvelle et dans l'adaptation filmique. Commencer avec l'arrivée en France permet de présenter ce moment comme le point de non-retour, le moment à partir duquel tout va s'enchaîner.

La première séquence du film est fondée sur le suspense quant à l'identité de la femme noire qui débarque du bateau. Le titre *La Noire de...* évoque sans le nommer le point d'origine de

la femme. Ses vêtements occidentaux très à la mode, sa féminité et son élégance indiquent qu'elle a adopté les codes vestimentaires occidentaux d'une certaine classe. Son silence, son isolement parmi la foule des voyageurs et la légère anxiété exprimée par le biais d'une voix-off brouillent toute piste d'interprétation quant à sa possible identité.

Après avoir passé la douane, elle sort du hangar et y retrouve un homme vêtu d'un costume et de lunettes noirs qui prend sa valise et l'accueille rapidement. S'agit-il de son chauffeur ? Après tout, ses vêtements peuvent laisser supposer qu'elle pourrait être fortunée. Pourtant, certains détails empêchent de corroborer cette hypothèse. D'abord, l'homme s'adresse à elle en la tutoyant, il ne s'agit donc probablement pas d'un chauffeur. Ensuite, la manière dont elle lui répond (« Viye missié ») indique qu'elle travaille probablement pour lui, ou en tout cas qu'elle lui obéit d'ordinaire. Ainsi, le titre *La Noire de...* voit sa signification progressivement glisser dans cette première séquence du film, le « de » ne faisant plus référence à l'origine mais au propriétaire : elle est la Noire de monsieur. Pourtant le laconisme des échanges ne permet pas d'être formel. Le film enchaîne sur une séquence durant laquelle Diouana, dans la voiture, regarde défiler le paysage du sud de la France. Ils arrivent ensuite dans une ville balnéaire où l'on voit des palmiers et des baigneurs à la plage avec leur parasols. Ce trajet effectué en auto est accompagné d'une musique gaie et au parfum de vacance. Diouana est-elle une touriste ? Le doute est maintenue jusqu'à l'arrivée à l'appartement de monsieur, rue de l'Ermitage, où madame les attend et où l'identité de domestique de Diouana est finalement rendue claire.

La frontière que Diouana passe est différente de celle de Toni ou de Diégo, en ceci que son pays à elle n'est pas limitrophe de la France. Cette frontière sud de la France relie aussi le pays à l'Afrique, et donc aux anciennes colonies. La Méditerranée sépare la France de l'Afrique mais aussi plus généralement, les pays du nord et les pays du sud (le « tiers-monde »). Caren



Kaplan qui a étudié l'importance du voyage chez les intellectuels occidentaux affirme que le touriste contribue par son déplacement à renforcer le rôle de la frontière comme barrière entre ces deux grands ensembles du monde.<sup>68</sup> Le parcours de l'immigré en fait autant. La présence de la femme noire surprend parce qu'elle est seule, habillée à l'occidentale et qu'elle est la seule femme noire dans la foule des voyageurs. On s'attendrait normalement à voir des hommes, et si les femmes migrent aussi, elles n'ont pas généralement l'apparence de Diouana (notamment en ce qui concerne la tenue). En d'autres termes, *LND* joue avec un certain nombre de préjugés et les déstabilise.

La couleur de la peau est un thème majeur de l'œuvre, comme l'annonce le titre, mais la notion de classe est également fondamentale. Le réalisateur a d'ailleurs expliqué au cours d'un entretien qu'en France « the Blacks, the Portuguese, the Maghrebians are exploited in the same way » (1969, 13). Les premiers hommes qui apparaissent à l'écran sont des dockers qui travaillent à amarrer le ferry. Une fois de plus, le contraste dans les proportions sautent aux yeux : le bâtiment apparaît d'autant plus gigantesque lorsque l'on voit quelques hommes soulever une corde et l'attacher à l'amarre. Ces images de dockers fonctionnent comme une citation cinématographique double faisant référence au parcours même de Sembène qui fut pour un temps docker à Marseille, et aussi à un lien intertextuel avec son premier roman intitulé *Le docker noir* dans lequel l'auteur décrit les conditions de vie aliénantes des ouvriers du port de Marseille. Le monde du prolétariat, des ouvriers, les relations entre l'homme et la machine sont tous évoqués dans ce passage du début du film. Après une quasi personnification du bateau, les êtres humains apparaissent minuscules sur le quai.

---

68. « If the tourist traverses boundaries, they are boundaries that the tourist participates in creating; that is, an economic and social order that requires "margins" and "centers" will also require representation of those structural distinctions such as "First" and "Third" Worlds, "development" and "underdevelopment," or "metropolitan" and "rural" » (Kaplan 58).

L'enchaînement des images n'est pas anodin. Après s'être concentrée quelques instants sur les dockers, la caméra nous transporte à l'intérieur du navire dont Diouana s'apprête à sortir. Les contrastes machine-homme, homme-femme, ouvrier-passager, et blanc-noir articulent cette scène inaugurale. Ainsi, la surprise du spectateur lorsque Diouana apparaît pour la première fois à l'écran est soigneusement mise en scène par la logique de succession des images qui favorisent les contrastes. Comme dans *T*, le passage de la frontière se réalise très simplement pour Diouana. Comme pour Diégo aussi, l'identité de Diouana reste floue : elle semble se présenter comme une touriste (Diégo explique aux autorités qu'il est allé en Espagne en vacances), ou tout au moins pas comme une domestique. Le statut qu'elle croit pouvoir endosser une fois en France s'avère être une illusion de courte durée. Le trajet du port de Marseille à l'appartement d'Antibes est finalement le seul moment dans le film où l'expérience de Diouana sur le territoire français est la plus proche de celle d'une touriste.

Le caractère provisoire de la migration n'est pas clairement établi au départ et comme Toni, Diouana mourra en France. Le thème du travail, s'il est évoqué par le biais des plans sur les dockers, n'est pourtant pas associé à Diouana. La figure de la touriste parasite celle de l'immigrée et déstabilise l'identité de la protagoniste. Que dire alors de l'esthétique du choc, si typique des récits de migration ? Pas de choc dans le film de Sembène mais un suspense maintenu quant à l'identité de la femme noire. Son visage presque inexpressif, ses silences, et les quelques mots qu'elle prononce et qui sont toujours les mêmes ne nous disent rien du choc qu'elle pourrait éprouver à son arrivée en France. Lorsque monsieur, inspiré par le paysage déclare « C'est beau la France ! », elle répond « Viye missié » une fois de plus. Que pense-t-elle du pays ? La voix-off n'intervient pas pour nous faire part de ses impressions. Le personnage de l'étrangère demeure mystérieux et insaisissable.

La scène de la traversée de la frontière dans *T*, *LGEF* et *LND* positionne ces films comme des exceptions au récit de migration typique. La traversée de la frontière se réalise facilement pour les trois protagonistes et l'esthétique du choc est complètement désamorcée. Pour Toni et Diouana, il y a même une grande fluidité du passage. Les tensions liées à cet épisode, qui est dans les trois films situé au début de l'histoire, sont moins évidentes que dans la majorité des textes. *T* nous rappelle que les mouvements de population entre l'Italie et la France s'inscrivent au niveau local comme un flux naturel, mais dans les années trente des troubles xénophobes sur fond de crise économique affectent aussi le sud du pays. La scène inaugurale du film de Renoir est bâtie sur la tension entre une apparente fluidité du passage de la frontière et une violence sous-jacente associée à l'arrivée des immigrés italiens.

*LGEF* permet de reconsidérer la figure typique de l'immigré économique qui vient chercher du travail. Diégo consacre sa vie à son engagement politique. Comme l'explique l'historien Ralph Schor, les immigrés « politiques », quelque soit leur pays d'origine étaient les plus redoutés par le pays d'accueil parce que porteurs d'idéologies potentiellement dangereuses pour l'intégrité du pays.<sup>69</sup> Le film de Resnais met aussi en lumière l'évolution de la frontière à cet endroit du sud-ouest de la France : avant, on risquait sa vie à passer par la montagne, maintenant les embouteillages créés par les flux de touristes reconfigurent la signification de la frontière franco-espagnole tout en gardant, de manière presque illusoire, une signification politique que des militants comme Diégo s'efforcent de maintenir. Le film de Sembène se démarque aussi du récit typique puisqu'il relate la traversée de la frontière d'une femme sénégalaise dont on a des difficultés à saisir l'identité : touriste ou domestique ? Les indices

---

69. Podcast de l'UniverCité, « La caricature xénophobe dans la France de l'entre-deux-guerres » Mardi 10 février 2009, <<http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=1140&flash=0>>.

brouillent les pistes de réponse. Est-ce que la figure de la Sénégalaise est incompatible avec celle de la touriste dans la France des années soixante ?

La frontière est un élément dramatique puissant dans les récits. La mise en dialogue de ces trois scènes force à penser la frontière, le statut de ceux qui la traversent, les modalités de passage et la dynamique de contact et de séparation sur laquelle elle est fondée.

### c. Liaisons et dé-liaisons à la frontière

Michel de Certeau écrit dans *L'invention du quotidien* qu'« [i]l y a partout ambiguïté du pont : tour à tour, il soude et il oppose des insalunités. Il les distingue et il les menace. Il libère de l'enfermement et il détruit l'autonomie » (188). Dans les trois films, l'espace de la frontière s'organise autour de deux éléments clés : d'une part le pont, et d'autre part le moyen de transport. L'utilisation qui est faite de ces deux éléments dans chacun des films met en lumière la polysémie de la frontière sud de la France. De Certeau parle d'ambiguïté dynamique. Le pont où se trouve la voiture de Diégo, celui sur lequel file le train dans *T* et la passerelle dans *LND* constituent des détails de la composition cinématographique investis d'une grande valeur symbolique. Dans la littérature médiévale déjà, le passage du gué marquait l'entrée dans un autre monde. Plus que le pont lui-même, l'eau du courant passant sous le pont signalait le changement d'univers. Ce thème est réactualisé dans les récits de migration qui intègrent très souvent la traversée d'une étendue d'eau, d'une simple rivière, de la Méditerranée, ou d'un océan. L'évocation de l'odyssée dans l'anthologie de la CNHI s'inscrit dans cette même représentation.

Le pont de Caronte par lequel le train de Toni arrive à Martigues brise le calme de la nature environnante et perturbe l'espace de plusieurs manières. Le pont sur lequel Diégo se

trouve est un entre-deux échappant à l'ordre des nations. L'opposition entre la démocratie et la dictature y est transcendée par l'économie. La passerelle que Diouana traverse symbolise le lien entre le passé et le présent et confère au déplacement de la jeune femme une dimension politique incontournable.

*T* se passe quelque trente années avant les deux autres films, à un moment où la France connaît une crise économique. La manière dont arrivent les immigrés au début du film, par train, produit une série de tensions. D'abord, le train apparaît comme un symbole du progrès. « À partir de 1849, une mutation s'accomplit qui va conditionner l'avenir de la cité phocéenne : l'arrivée du chemin de fer » (Gastaut 53). Quatre-vingts ans plus tard, le progrès atteint aussi la campagne. Le pont ferroviaire de Caronte qui relie l'étang de Berre à la Méditerranée est constitué d'une structure métallique imposante qui contraste avec la nature environnante. L'étang de Berre a permis à l'exploitation pétrolifère de se développer.<sup>70</sup> On voit d'ailleurs dans les premières minutes du film, un véhicule qui klaxonne et essaie de se frayer un passage parmi la foule des nouveaux arrivants et qui porte l'inscription suivante : « Produit BP aviation. » Le pont, donc, évoque toute une série de transformations en cours dans la région permises par les progrès techniques étroitement associés au travail des immigrés. Dès le début du film, on voit des ouvriers étrangers travaillant sur la voie ferrée. Le *lien* entre immigration et progrès industriels est ainsi suggéré.

Le train représente aussi l'instrument du destin qui file à toute vitesse et dont la mécanique ne peut être arrêtée. Le pont qu'il traverse est l'endroit même où le film et la vie de Toni s'achèvent. Comme le paquebot de *LND*, le train siffle pour annoncer son arrivée. Une certaine violence se dégage de cette arrivée en gare du train. La noirceur de la fumée associée au

---

70. L'« utilisation pétrolifère de l'étang de Berre [qui] coïncide avec un déclin de presque toutes les industries traditionnelles » (Gastaut 53).

bruit assourdissant amplifient la force qui se dégage de la trajectoire en ligne droite de la machine. Le train traverse la nature environnante de part en part. Un plan en particulier rappelle le film des frères Lumières *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) qui constitue un repère important dans l'utilisation du train au cinéma. Pour Lynn Kirby qui a étudié le sujet, le train est « an instrument for conquering space and time » (2). Il existe une tension entre l'intérieur exigü du train où semble régner l'espoir et la solidarité (la chanson des trois Corses) et l'animosité des travailleurs sur la voie ferrée et l'étendue du paysage alentour à l'extérieur. Lynn Kirby considère que le train est étroitement lié à l'histoire de l'expérience cinématique vécue comme choc, « [the train] inspires a threatened response » (62). De même que l'angle choisi par les Lumières pour filmer le train contribuait à représenter sa course comme irrésistible, l'angle choisi par Renoir fait du flux de l'arrivée des immigrés une force impossible à repousser. Destin et progrès se conjuguent dans la représentation du train. Renoir a expliqué dans plusieurs entretiens que le film ne connut pas un grand succès à l'époque parce qu'il comportait une dimension violente qui déplut beaucoup au public. Il faisait notamment référence à la présence du cadavre d'Albert à la fin. On pourrait avancer que le début même du film comporte une violence intrinsèque et subtile.

Le carton de départ qui précède à l'image de l'arrivée du train présente le Midi comme un espace où s'opère la fusion des races latines. Le train peut alors constituer dans cette perspective un agent de *liaison* entre les hommes issus des différents pays latins. Ainsi le lien culturel primerait sur l'appartenance nationale. Comme Martin O'Shaughnessy l'explique, dans *T*, « Transnational regionalism is stronger than national affiliation » (90). Pourtant, tout n'est pas si clair dans le film de Renoir. Il semble que le reste du film s'applique à subvertir le message initial du carton. D'abord, si l'appartenance nationale est reniée par les travailleurs, cela ne mène

tout de même pas à l'harmonie entre les membres de cette classe et de cette supposée même culture. Tout nouveau arrivant constitue une menace, quelque soit son pays d'origine. L'Espagnol et l'Italien qui conversent au début ne semblent pas être très proches et ils s'accordent pour dire que « [leur] pays c'est celui qui [les] fait bouffer. »

Certains propos de Renoir concernant le film s'opposent également au message du carton de départ :

L'action se passe dans le midi de la France, en pays latin, là où la nature, détruisant l'esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion des races. (Le carton dans *T*)

Le drame que je vais tenter de porter à l'écran se déroule dans une cité en gestation, au milieu d'un chantier appelé à devenir un des centres industriels les plus importants de la France. Il a pour acteur des émigrants, des nomades, c'est-à-dire des hommes non encore stabilisés. Chez eux, que l'expulsion menace au moindre manquement, les passions couvent longtemps en silence, mais lorsqu'elles éclatent, elles dévorent tout. (*Le passé vivant* 32)

La différence de ton et de vocabulaire entre ces deux passages est manifeste. Les thèmes du conflit et la tension dominant dans le second alors que le carton annonce une certaine harmonie. La référence à la latinité n'apparaît pas dans le second passage. Au contraire, les immigrés forment un groupe à part, dont la nationalité ou l'origine ne sont pas mentionnées. L'instabilité constitue le dénominateur commun de ces individus. On retrouve exprimée dans ce propos de Renoir la croyance selon laquelle ne pas être dans son pays conduit à une instabilité psychologique et à une frustration générale qui renforcent les passions à peine sous contrôle. La comparaison de ces deux passages révèle aussi le rôle clé joué par le lieu ambigu où se déroule l'action.

Même si les immigrés semblent vivre dans une relative harmonie, le film ne manque pas de fournir des exemples de discordes. La liaison franco-italienne entre Marie et Toni se termine par une rupture, le mariage franco-espagnol entre Albert et Joséfa aboutit au meurtre d'Albert

par sa femme et à la perte des propriétés terriennes. Enfin, Dominique est en conflit avec les Corses. La fusion annoncée par le carton de départ est loin d'être une réalité, et une dégradation de la situation se produit.

Il faut tout de même modérer ces propos en reconnaissant que le film établit une certaine unité entre les Corses, les Italiens, les Espagnols et les Français. Un autre bloc constitué des Africains, au sens large du terme, s'oppose au groupe des « Latins » et sont pratiquement absents du film. *Toni* établit l'existence de ces deux groupes et procède ensuite à subvertir l'unité prétendue de chacun. Le groupe des « Africains » est composé de Maghrébins, appelés à l'époque les « sidis » qui suscitent la haine des « Latins » (Sebastian, l'oncle de Josépha, en particulier) mais qui sont quasiment invisibles dans le film. Il y a aussi un personnage secondaire récurrent, un ouvrier noir, qui lui, semble intégré au groupe des « latins. » Il vit dans la pension de Marie avec Toni, Fernand et d'autres. Il porte des vêtements d'ouvrier comme les autres et parle même français avec un accent méridional. Il connaît tout le monde dans la région et défend Toni auprès de Dominique. Son rôle reste mineur et surtout, il n'est jamais nommé. Dans le découpage de *l'Avant-scène*, il est l'« ouvrier noir » ou « le noir » (251-252). Alexander Sesonske commente la présence de ce personnage, et pour lui, *Toni* est « one of the very few 1930s films in which a black man is treated as simply another person » (167). En effet, il semble échapper au stéréotype courant à l'époque du noir « grand enfant », mais son anonymat reste problématique.

Un critique a perçu une ambiguïté supplémentaire dans l'œuvre de Renoir : « Tantôt (*Toni*), il plaide en faveur du mélange des cultures et des races, fondement, à ses yeux, de la civilisation gréco-latine, qui est l'héritage commun de tous les Européens. Tantôt (*La Marseillaise*), il présente les gens du Midi comme des Français aussi authentiques que les



autres » (de la Bretèque 185). L'hésitation entre hybridité latine et identité française authentique dans l'œuvre de Renoir se retrouve dans *T* et traduit les discours identitaires dominants de l'époque, à savoir que la France a besoin des immigrés pour des raisons démographiques et économiques et que les immigrés latins sont perçus comme plus susceptibles d'une meilleure intégration au tissu national français que d'autres.

À l'intérieur du groupe des ouvriers existe une tension entre ouvriers français et ouvriers étrangers. Parmi le groupe des ouvriers étrangers, on distingue ceux d'origine « latine » et les autres. Enfin, il existe des divisions internes au groupe des ouvriers étrangers « latins », le tout dans un espace qui oscille entre son caractère spécifique (le Midi) et son caractère représentatif au sein de la nation française, elle-même traversée par des tensions entre tradition et modernité, société rurale et société industrielle, et opposée au nouveau monde (Toni désire aller en Amérique du sud avec Josépha). Le maillage des liens et des ruptures que déploie le film se réalise à plusieurs niveaux.

Enfin, la fin insiste encore une fois sur la rupture entre Toni et la France. De nombreux critiques ont proposé une interprétation des dernières images. Pour François de la Bretèque, « Toni meurt au débouché du pont sur le *côté* des rails, au *seuil* de la gare, donc à l'espace lisière entre fermeture et liberté, à l'entre-deux de la communauté d'accueil et de la communauté des immigrants : sa mort [...] réinstalle la cohésion des groupes et celle du corps social [...] » (210). Pour Daniel Serceau, « [Toni] est interdit de passage. Inconsciemment, ce sont les sources mêmes de l'immigration qu'il s'agit de tarir » (56). La France n'a jamais été envisagée par Toni que comme une étape dans son parcours. L'Amérique et sa promesse de propriété terrienne représentaient son but ultime. Toni meurt sur les rails où les travailleurs étrangers, dans la scène inaugurale, maudissaient l'arrivée de nouveaux étrangers. Il tente de s'échapper par le pont de

Caronte qui est un endroit très exposé et d'où Dominique fait feu et atteint sa cible sans difficulté. Il meurt à la frontière où son statut d'étranger a été scellé et où la xénophobie se manifeste dramatiquement. Bien que la traversée fût fluide, la vie de l'étranger s'achève abruptement.

Dans le film de Resnais, Diégo se retrouve sur un petit pont liant les deux postes frontière, français et espagnol, au-dessous duquel passe la Bidassoa qui fonctionne comme frontière « naturelle » entre les deux pays. Diégo et le conducteur ne se contentent pas de traverser ce pont en voiture, ils sont contraints de s'y arrêter, pris dans un embouteillage. On note d'ailleurs la vétusté du pont complètement inadapté aux flux désormais importants liés au développement de l'Espagne comme destination touristique. Le traitement de la dimension temporelle évoqué plus haut concourt à faire de cet espace du pont un entre-deux presque atemporel. Les personnages ne sont déjà plus en Espagne, mais ils ne sont pas encore en France. Cette région correspond au pays basque s'étendant des deux côtés de la frontière, en France et en Espagne. Les personnages se trouvent dans un lieu transitoire qui met en question le tracé des nations. D'après ce tracé officiel reproduit sur les cartes, la ligne de démarcation entre la France et l'Espagne divise la rivière en deux. Dans le film, la voiture des protagonistes semble précisément arrêtée sur cette ligne, au milieu du pont.

C'est dans cet espace ambigu que Resnais a choisi de faire commencer son film, avec un personnage étranger qui affirme de surcroît ne plus savoir très bien qui il est ni d'où il vient. Le pont symbolise une « *déliaison* » vis-à-vis de l'idée de nation, déliaison qui est soulignée également à travers la solidarité *liant* les deux hommes dans le véhicule, Diégo l'Espagnol, et Mr Jude, le Français, qui partagent l'expérience de la traversée et les risques encourus. Diégo et l'ensemble du réseau auquel il appartient inscrivent leur action dans une idéologie communiste.

L'internationale communiste prétend ignorer les nations pour créer des liens transnationaux. Si le film de Resnais montre que ces liens existent toujours dans les années soixante, il insiste aussi sur le caractère décalé et illusoire de la lutte. Le pont symbolise aussi les liaisons économiques existant entre les deux pays. L'intégration de l'Espagne à l'économie mondialisée en germe se réalise avant même son entrée dans l'U.E. Depuis leur position dans la voiture stoppée sur le pont, Diégo et Mr Jude peuvent voir les panneaux de publicité situés sur les collines environnantes autrefois si dangereuses pour les Républicains espagnols. Le thème de la consommation est ensuite repris par une série de plans dans lesquels la caméra inclut les nombreuses pancartes des bureaux de change. Ces pancartes bilingues (« Cambio – Change ») encadrent le visage de Diégo à deux reprises.<sup>71</sup> L'économie surpasse la politique. Une fois le pont passé, aucune pancarte n'indique que l'on est en France, ni de drapeau. Les deux hommes sont contrôlés et on leur demande d'entrer dans le bâtiment de la douane française dont l'inscription est concurrencée, là encore, par le nombre important de pancartes des bureaux de change.

Michiel Baud et Willem van Schendel font remarquer que « [s]ymbols of national unity (the « national » language, the flag, the national army, portraits of the head of state, statues of national heroes, the liberal use of maps showing national territory and the border, annual celebrations of Independence Day) take on a special, more emphatic meaning in borderlands » (233). Tout ce qui indique que Mr Jude et Diégo sont maintenant en France est la présence d'officiers de douane, leur utilisation de la langue française, et l'inscription sur le bâtiment de la douane. À l'intérieur du bâtiment où ils sont conduits se trouvent deux éléments qui reprennent cette tension entre identité nationale, régionalisme et économie. Dans le bureau où Diégo est

---

71. Le terme « change » n'est pas indiqué en langue basque alors que les toponymes des pancartes signalétiques indiquent clairement qu'il s'agit bien du pays basque.

interrogé, on distingue à l'arrière-plan une affiche ayant pour sujet la feria de la ville de Burgos. Dans le bureau où Mr Jude est questionné, on aperçoit une grande carte de France au mur. L'affiche évoque les échanges culturels et touristiques au sein même de ce qui représente à la frontière le pouvoir central de l'État français également évoqué par la carte. Les deux salles sont séparées par une vitre – une frontière transparente mais réelle à l'intérieur du bâtiment – et les personnages passent de l'une à l'autre. Bien avant l'adhésion de l'Espagne à l'Union européenne qui date de 1986, les échanges entre les deux pays se multiplient. L'espace de la frontière dans *LGEF* est le lieu de la déconnection avec le temps et avec la nation. Par contre, c'est dans cet espace que les liens de solidarité transnationaux entre l'étranger et le national se renforcent. Les liens d'ordre économique y sont également particulièrement visibles.

*LND* se passe approximativement à la même époque que l'histoire de *LGEF*. Dans le film de Sembène, le bateau qui arrive au port de Marseille porte le nom d' « Ancerville. » Il s'agit d'un véritable paquebot qui fut créé en 1962 et dont la mission consistait à relier la France à l'Afrique noire.<sup>72</sup> Le Sénégal n'est plus une colonie française à cette date. En revanche, 1962 fait référence à l'année où l'Algérie obtient finalement son indépendance. Le quotidien de la France est donc toujours pris dans l'actualité de la guerre. Ce bateau, inauguré par le général De Gaulle, représente un symbole de la nouvelle *relation* qui existe entre l'Afrique noire décolonisée et la France. On parle de « coopération » avec la Métropole qui n'est finalement qu'une forme de néocolonialisme économique.

Le bâtiment lui-même comportait, « une zone dortoir réservée aux passagers peu fortunés, en l'occurrence les travailleurs immigrés africains rentrant pour leurs congés au pays ; voyageant dans des dortoirs situés à l'avant dans la cale, ils pouvaient sortir prendre l'air sur le

---

72. Voir le site suivant : <<http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=870>> consulté le 19 novembre 2009.

pont à certaines heures. »<sup>73</sup> Le metteur-en-scène a choisi de faire apparaître Diouana à la caméra pour la première fois lorsqu'elle se trouve dans le hall d'entrée du bateau et non pas dans une de ces zones dortoir. Le suspense est maintenu.

Plus que la simple immigration de travailleurs africains, ce bateau évoque une époque plus lointaine qui *lie* l'histoire de la France au Sénégal : la traite et l'esclavage. Le thème de l'immigration comme forme moderne d'esclavage est tissé tout au long du film. L'Ancerville, au cœur de la première minute, est un agent de liaison entre le Sénégal et la France. Ce lien comporte une épaisseur historique qui peut être révélée par des références intertextuelles. On retrouve ce thème de l'immigration comme forme d'esclavage dans le roman de Sembène, *Le docker noir* (1956), où le personnage principal, Diaw Falla, écrit un roman intitulé *Le Dernier Voyage du Négrier Sirius*.

Le titre du film annonce l'asservissement à venir de Diouana. En passant la frontière, elle perd son nom et devient la Noire de... comme cela se passait pour les esclaves qui étaient importés aux Amériques. La superposition du titre du film en caractères larges alors que, au second plan on voit le bateau entrer dans le port français, représente visuellement l'entrée dans un nouvel espace où le nom disparaît et où une nouvelle identité s'impose. Le metteur-en-scène explique : « [t]he black woman is someone who has been transplanted from her original environment. She no longer has a name. [...] she lost her identity as Diouana » (Ousmane Sembène cité par Françoise Pfaff 120).

La construction soignée de la première séquence et le fonctionnement de la passerelle permettent aussi d'évoquer la notion de classe sociale. Diouana apparaît dans une contre-plongée sur la passerelle qui mène au hangar de la douane. La position de la caméra correspond au point

---

73. Voir le site suivant : <<http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=870>> consulté le 19 novembre 2009.

de vue des lamaneurs aperçus dans le plan précédent attachant l'aussière au bollard. Le docker regarde la passagère sénégalaise. On passe des bruits des moteurs et des grues au son des talons de Diouana dans le hall du bateau. La femme noire d'apparence occidentale surplombe le quai où travaillent les hommes.

Ce pont évoque aussi un autre pont présent dans le film et qui se trouve à Dakar. Au cours d'un flashback, Diouana revient sur la manière dont elle a trouvé un emploi chez des Français. La ville de Dakar semble être divisée entre des quartiers « européens » et des quartiers beaucoup moins favorisés où vit exclusivement une population noire indigente. Diouana emprunte une passerelle qui marque la séparation entre les deux zones, pour améliorer sa condition et trouver du travail. A-t-elle évolué socialement en allant en France ? Toute la subtilité de la première séquence du film vise à maintenir le suspense. Les vêtements ont bien changé, le lieu également, mais tout n'est qu'illusion. La condition de Diouana va empirer. Si elle se trouve dans cette scène au dessus des ouvriers, ce n'est que temporaire puisqu'elle devient vite une domestique dans une tour (Monsieur et Madame habitent dans un immeuble) où elle se sent prisonnière. L'espace de la frontière dans le film de Sembène porte en lui la longue histoire des relations entre la France et son ancienne colonie, le Sénégal, et son évolution au temps présent. Diouana, dans cet espace marque une rupture avec son pays natal et sa culture en faveur des modes occidentales auxquelles elle n'aura jamais vraiment accès.

On ne passe jamais complètement la frontière, autrement dit, on reste toujours au bout du compte un étranger. Le pont et le train dans *Toni* permettent de mettre en lumière les *liens* existant entre l'industrialisation de la France et le travail des étrangers, le *lien* fragile entre les « races latines » et leur *rupture* avec les « Africains », et puis la *rupture* entre les ouvriers étrangers avec leur pays. Les trois films questionnent le concept de nation et les personnages

prétendent s'en affranchir. Dans *T* les hommes sont libres de quitter le pays natal et n'ont d'attaches que pour leurs rêves de prospérité. Diouana n'hésite pas à quitter son pays pour la France en refusant de voir le poids du passé. Elle commet un sacrilège avant son départ lorsqu'elle foule du pied un monument dédié aux combattants sénégalais morts pendant la guerre. Diégo, lui, ne sait plus quel est son pays et est pris entre les frontières. Il constate que l'économie et la fluidité des mouvements qu'elle requiert surpasse la politique. La frontière est toujours polysémique et multiple comme le montre cette étude de la frontière sud. Elle est polysémique parce qu'elle est l'endroit où le passé resurgit, et parce qu'elle oscille entre liaison et déliaison empêchant tout sens stable de s'imposer. Chaque traversée convoque une multiplicité de sens pour chaque individu. La traversée de Diégo a un sens de combat politique alors que le bus qui est pris dans l'embouteillage et allant dans le sens inverse du véhicule de Diégo est rempli de touristes pour qui la traversée est synonyme de vacances. Toutes ces significations convergent à ce moment et le metteur-en-scène a judicieusement choisi de faire débiter son film avec un embouteillage qui fonctionne comme un arrêt sur image permettant une réflexion plus approfondie et une mise en lumière des contradictions.

L'historien Lucien Febvre qui a étudié l'évolution des frontières de la France présente Danton comme une figure politique majeure qui contribua à construire au cours de ses discours le mythe des frontières dites « naturelles » de la France. L'historien mentionne également l'« argument des quatre rivières » qui définit les limites du territoire français (215-216). En forgeant cette idéologie des frontières naturelles, on a cherché à rendre les limites du pays incontestables en utilisant ce qui dans la nature peut jouer le rôle de barrière. Les trois films étudiés s'inscrivent dans ce mythe de la frontière naturelle puisque la rivière, la mer et l'étang, capturés par la caméra, structurent l'espace de la frontière en différenciant les deux côtés. Ces

frontières peuvent être de différentes natures : on trouve les frontières entre pays européens et les supra-frontières entre le continent européen et l'Afrique. Nous avons vu que le parcours des immigrés les révèlent aussi comme autant d'espaces de *déliation* et de rupture. Le pont et le moyen de transport reliaient *et* sont source de tension. La frontière est aussi l'endroit où se rencontrent une variété d'individus dont le déplacement répond à des logiques différentes.

Dans ces trois films, le personnage de l'étranger se heurte à la différenciation entre Français et étrangers que sanctionne la frontière. Même s'ils réussissent tous les trois à passer, ils portent en eux la marque de l'étranger. Tous les trois échouent aussi en France. Pour Toni et Diouana, cet échec se solde par la mort, et pour Diégo la quête d'un improbable succès se fait toujours au prix d'un isolement de plus en plus grand.

En traversant la frontière sud de la France l'étranger n'accomplit jamais un acte anodin. Il s'inscrit à ce moment dans l'histoire de cette frontière et dans les différentes significations qu'elle a eues au cours du temps. La frontière est un lieu de mémoire (Nora) où l'étranger est confronté aux règles de la nation et où il doit reconnaître sa légitimité. Dans les trois films, la banalité de la traversée et les contrôles d'identité de routine ne sont qu'apparence. Les mouvements des étrangers d'un pays à l'autre remettent en question la norme selon laquelle il est « normal » de vivre dans son pays natal. À la frontière, il ne s'agit toujours que d'un faux nouveau départ. L'étranger ne peut faire fi du passé, ni de son identité d'étranger.

La frontière est un lieu dynamique de liaisons et de ruptures qui va à l'encontre de l'image statique représentée par les cartes. À cet endroit, la disparité entre discours identitaire national et discours identitaire régional transparaît. La frontière fonctionne comme une interface sur laquelle est projeté le discours national officiel mais ce fonctionnement est perturbé par



l'ensemble des significations que cette ligne de démarcation a prises au cours du temps. La polysémie de la frontière brouille l'opposition simpliste entre nationaux et étrangers.

### **C. Immigration et autres modes de déplacement**

Il n'est pas rare dans les récits de migration que le mode de déplacement que constitue l'immigration soit juxtaposé à d'autres modes de déplacement comme le tourisme. La manière dont on traverse certains espaces a des conséquences sur les questions identitaires. Dans son analyse des frontières de l'Europe, Étienne Balibar écrit : « To 'territorialize' means to assign 'identities' for collective subjects within structures of power, and, therefore, to *categorize and individualize* human beings – and the figure of the 'citizen' (with its statutory conditions of birth and place, its different subcategories, spheres of activity, processes of formation) is exactly a way of categorizing individuals » (2009, 193). La frontière joue un rôle majeur dans la territorialisation du pouvoir. Michael Kearney qui a travaillé sur le cas précis de la frontière entre les États-Unis et le Mexique définit le passage ainsi : « It is by passage into but never completely through this transitional zone that the alien is marked as the ambiguous, stigmatized, vulnerable person that he or she is » (62). En dépit de cet apparent pouvoir de la frontière, il ne manque pas de noter que tous les jours des individus passent les frontières interétatiques sans en informer les États (58). Le cas de l'Europe depuis l'ouverture des frontières a aussi changé le rapport au passage de ces zones.

Il s'agit maintenant d'examiner *LND* et *LGEF* et la manière dont ces deux textes dépeignent l'immigration en relation à d'autres modes de déplacements. *LND* mêle la réflexion sur l'immigration à une autre concernant l'esclavage et le tourisme. *LGEF* propose également de

s'interroger sur le tourisme, l'immigration et le rapatriement, qui, dans les années soixante dans le contexte français, réfère à la situation des pieds-noirs au lendemain de la guerre d'Algérie. Mettre en relation différents modes de déplacement permet de créer des contrastes de situation qui ont pour effet de mettre en lumière la spécificité et la multiplicité des flux migratoires. Ces deux films invitent le spectateur à s'interroger sur la différence de modalité de traversée entre un immigré et un touriste. Ces deux modes de traversée sont souvent abordés de paire.

En France, la date de 1936 marque un jalon important dans le développement du tourisme. Le Front Populaire accorde les congés payés. Le Midi et la Côte d'Azur deviennent des destinations de vacances pour les masses et ne sont plus réservés à l'élite. Les différences entre l'immigré et le touriste sont majeures en termes de mobilité, de durée du déplacement, de motivation, et de moyens financiers notamment. Ces deux modes ne sont en aucun cas similaires mais leur mise en dialogue produit un discours spécifique.

Le film *Princesse Tam Tam* (1935) à l'affiche un an après *T* évoque plusieurs formes de tourisme : d'une part, le tourisme colonial où les métropolitains font l'expérience de l'exotisme, et d'autre part un tourisme mondain ayant pour destination Paris, capitale des arts, dont Joséphine Baker fut à l'époque la coqueluche. Dans les deux cas, il s'agit d'un tourisme réservé à l'élite. Les associations entre immigration et tourisme restent somme toute plutôt rares jusqu'aux années soixante. Dans *LND*, Diouana apparaît pour la première fois à l'écran comme une touriste venant visiter la Côte d'Azur très prisée à l'époque du Yéyé et du *Gendarme de Saint-Tropez* (1964). Sembène parvient, on l'a vu, à maintenir le doute quand au statut de son personnage dans la première séquence.

*LGEF* (1966) évoque un développement majeur dans l'histoire de l'Espagne. Franco cherche alors à développer l'économie du pays par le biais du tourisme. Il faut rouvrir les

frontières, dont celle avec la France qui fut fermée de 1946 à 1948. Des touristes de toute l'Europe, Français inclus, vont passer leurs vacances sur la Costa Brava alors que le régime demeure autoritaire. On a vu comment l'utilisation particulière de la caméra dans le film de Resnais tend à souligner les signes de ce tourisme aux dépens des symboles de la nation. Depuis les années quatre-vingt, le thème de l'immigration est étroitement associé à une critique du tourisme, notamment lorsque les immigrés en question sont en provenance de pays sous-développés ou postcoloniaux. Dans *La goutte d'or* de Michel Tournier (1984), l'industrie du tourisme en Algérie est dépeinte comme un moyen d'établir une relation néocoloniale entre la France et son ancienne colonie. Le roman met en scène la résurgence d'un certain paternalisme et d'une nostalgie pour la période coloniale. Dans *Un aller simple* (1994) de Didier van Cauwelaert ainsi que dans le film de Costa Gavras *Eden à l'Ouest* (2008), le tourisme de masse occidental est l'objet d'une critique acerbe. Le roman aborde le thème de l'écologie et des conséquences d'un tel tourisme sur l'environnement, et le film insiste sur les contrastes entre le Nord et le Sud : d'une part des populations qui prennent des risques inconsidérés pour passer de l'autre côté de la frontière, et de l'autre une « culture Club Med' » opulente.

a. Tourisme et rapatriement dans *La guerre est finie*

Dans le film de Resnais et dans celui de Sembène, le parcours de l'immigré(e) est construit par le biais d'un réseau de références à d'autres modes de déplacement – le tourisme, la traite, et le rapatriement – qui complique toute définition stable de l'immigration et permet ainsi une remise en question constante. Dans *LGEF*, la frontière entre la France et l'Espagne n'est plus « alienated », c'est-à-dire fermée, comme ce fut le cas entre 1946 et 1948, on peut parler dans les

années soixante d'une « interdependant borderland » entre les deux pays (Baud et van Schendel 220). La disjonction entre les deux hommes présents dans la voiture est particulièrement bien mise en évidence dans la cinématographie. On apprend au cours de leur conversation que Mr Jude est allé en Espagne pour faire parvenir un message à Diégo. Il comptait aussi en profiter pour faire un peu de tourisme dans la région, une fois sa mission accomplie. Pendant la séquence mentale de Diégo, au cours de laquelle il pense à de futures actions qu'il va devoir effectuer, ou bien à des actions passées qu'il va falloir encore une fois répéter, M. Jude détaille à voix haute l'emploi du temps de touriste qu'il s'était concocté mais qui a été avorté par Diégo qui insista pour repartir en France le jour même : « Sans toi, aujourd'hui, j'aurais fait le touriste... Un bon repas, dans un restaurant de poissons... Du crabe à la sauce piquante, avec le vin blanc de Ribeiro... Ou alors, le cochon de lait grillé, chez Botin, derrière la Plaza Mayor... Et bien sûr, cet après-midi, une course de taureaux... » (13-14). Mr Jude avait prévu un parcours de touriste typique alors que Diégo ressasse d'autres parcours, celui d'un militant politique constamment en mouvement, non pas spectateur mais acteur. La juxtaposition du discours visuel sur la vie du « permanent » et du discours verbal du potentiel touriste permet de créer un contraste qui a pour conséquence de faire apparaître le combat de Diégo et l'ensemble de l'idéologie communiste comme dépassés et décalés par rapport à une culture capitaliste répandue et l'émergence d'une culture espagnole commercialisable pour touristes.

La posture du touriste français en Espagne à cette date pose des questions éthiques importantes. Semprun, qui a écrit le scénario du film, explique : « [q]uant à nous, nous avons essayé de dire ceci : sachez où vous allez passer vos vacances, sachez que vous n'allez pas dans le paradis du soleil à bon marché, que vous allez dans un pays qui bouge, qui se bat, qui essaye de briser ses liens... » (47). Dans le film, l'immigration « politique » ou « idéologique » s'efface

devant les flux de population créés par l'économie. Semprun parle d'une « invasion touristique de l'Espagne » (40). *LGEF* témoigne d'un moment où la *retirada* et l'histoire des opposants à Franco fuyant vers la France touche à sa fin alors que les flux d'une autre nature dans l'autre sens, de la France vers l'Espagne, se développent. Robert Benayoun qui a commenté le film remarque : « Semprun-Resnais s'attaquent à la fausse Espagne de la Costa Brava, transformée en une antichambre de l'Amérique, et qui masque la vraie [Espagne] de ses compromis » (131). Le film de Resnais traite autant de la situation en Espagne que de la situation en France. *LGEF* « mêl[e] intimement, en clair-obscur, les problèmes espagnols et français » (Pilard 97).

Un autre mode de déplacement est également évoqué en filigrane non pas au moment de la traversée de la frontière mais plus tard dans le film lorsque Diégo se rend en banlieue parisienne, à Nanterre, pour y rencontrer des confrères. C'est donc aux marges de la capitale, autre type de frontière, interne cette fois, que l'on fait allusion au groupe des « rapatriés. » Le film se passe en 1965, soit trois ans après l'indépendance de l'Algérie. Les Français d'Algérie sont sommés dès 1962 de retourner en métropole. Une vague de rapatriements est organisée pour ceux que l'on nomme les « pieds-noirs », et plus de 650 000 d'entre eux durent quitter l'Algérie cette année-là (Mercier 7). Le cas du rapatriement dans ce contexte est bien sûr particulier puisqu'il n'est pas complètement différent d'une immigration, même si officiellement, les individus concernés étaient français et non pas étrangers. L'historienne Cécile Mercier pose la question suivante : « selon la définition du *Petit Robert* de 1991, le verbe rapatrier signifie : « Assurer le retour (d'une personne) sur le territoire du pays auquel elle appartient par sa nationalité. » Peut-on considérer comme « rapatriés » des individus venant d'un territoire faisant partie intégrante de la France, du moins jusqu'au 3 juillet 1962 ? » (7).<sup>74</sup> Les rapatriés habitent

---

74. Resnais a abordé de manière oblique le thème de la guerre d'Algérie dans un film intitulé *Muriel ou le temps du retour* (1963).

en 1965 maintenant des cités H.L.M. dans les banlieues des villes françaises. Comme Diégo, ces individus sont en exil.

Le personnage principal de Resnais dans *LGEF* frappe à la porte d'un appartement et demande Mme Lopez. L'interlocutrice dit ne pas connaître de Mme Lopez et demande à Diégo s'il s'agit d'une rapatriée (47). En effet, nombre d'Espagnols furent encouragés à peupler l'Algérie (colonie de peuplement) tout au long de l'histoire de la colonisation comme le rappelle Louis Bertrand dans son roman *Le Sang des Races* (1988). Après l'indépendance, des descendants d'Espagnols qui avaient acquis entre temps la nationalité française se retrouvent pour la première fois en métropole, liés à l'Algérie, à la France et à l'Espagne. Cette référence isolée mais non fortuite permet d'appréhender les relations franco-espagnoles d'un autre point de vue et complique la définition d' « immigré. » Ces personnes qui laissèrent derrière eux l'Algérie après le 3 juillet 1962, quittèrent un pays désormais officiellement étranger pour aller dans un autre pays étranger. *LGEF* en faisant référence à l'Algérie complique aussi l'image de la France terre d'accueil d'où la résistance à Franco serait possible. Ce même pays était, encore quelques années auparavant, en guerre avec sa dernière colonie, et a dû accueillir de nombreux rapatriés qui furent bien souvent considérés comme de véritables étrangers.

Diégo se fait passer pour traducteur devant les amis de sa maîtresse. Le traducteur désigne étymologiquement celui qui « fait passer » les frontières des langues.<sup>75</sup> On voit dès la première scène la facilité avec laquelle il parle français. Il est l'agent qui permet la communication entre les différents partis de part et d'autre de la frontière. Or, il s'agit d'une couverture. Dans le film, ce personnage ne parvient plus vraiment à communiquer avec ses

---

75. Il est censé être interprète pour l'UNESCO dont la mission est de « contribuer au maintien de la paix et de la sécurité en resserrant, par l'éducation, la science, la culture et la communication, la collaboration entre les nations, afin d'assurer le respect universel de la justice, de la loi, des droits de l'Homme et des libertés fondamentales pour tous... ». La mission de cet organisme international est opposée aux principes et aux valeurs défendus par l'organisation secrète à laquelle Diégo appartient, et qui est tout sauf pacifiste.

collègues et le décalage idéologique ne fait que s'agrandir. L'intrigue même peut être résumée comme un échec de communication (Diégo tente en vain de prévenir Juan de ne pas se rendre à Madrid). Diégo est un homme seul et isolé que personne ne peut vraiment comprendre mais qui, caméléon, parvient à passer les frontières et se faire passer pour d'autres. Les flux des rapatriements et du tourisme mettent en perspective l'immigration très particulière de Diégo.

b. Esclavage et « voyage à l'envers » dans *La Noire de...*

Dans *LND*, les références à d'autres modes de déplacement ont d'autres conséquences. La référence au tourisme dans ce film a déjà été évoquée plus haut. Elle participe de la dynamique de la scène inaugurale dans laquelle un certain suspense est maintenu quant à l'identité de Diouana. Lieve Spass qui a étudié le film parle de « performance » pour expliquer la manière dont Diouana imite la mode occidentale (et plus particulièrement à travers le modèle offert par son employeuse) : « the more Diouana enacts the image represented to her in Dakar, the more she incurs the anger of the French woman, who contributed to the image creation. » Un peu comme Diégo qui joue le rôle de Mr Sallanche pour faciliter son entrée en France, Diouana espère mieux s'intégrer en adoptant une tenue occidentale.<sup>76</sup> Avant son départ, elle explique à son petit ami qu'elle veut « visit[er] le pays. » Une fois dans l'appartement de ses employeurs à Antibes, elle espère visiter la région : « Irons-nous voir Cannes, Nice, Montécarle ? Nous nous promènerons pour voir les jolis magasins, et quand madame me donnera mon mois, j'achèterai de jolies robes, des souliers, des dessous de soie et de belles perruques, et je me ferai photgraphier sur la plage... » La référence au tourisme permet de poser les questions suivantes :

---

76. On peut supposer que les vêtements qu'elle porte le jour de son arrivée lui ont été donnés par son employeuse car elle mentionne plus tard que cette dernière lui faisait cadeaux de ses vieilles robes à Dakar.

est-il possible dans la France des années soixante que Diouana, une femme sénégalaise, soit une touriste ? Les relations entre la France et le Sénégal à cette époque le permettent-elles ? L'image de la Côte d'Azur en vogue est-elle accessible à une Sénégalaise ? Ces questions pointent du doigt un décalage sensible dès les premières minutes du film : la plupart des Sénégalais venant en France à cette époque n'était pas des touristes mais bien plutôt des immigrés, et pourtant, Diouana n'a pas l'apparence d'une immigrée.

En raison de « the insidious perpetuation of a colonial paradigm in which travel is seen as the individual pursuit of white, male, adventurous Europeans » (47), Diouana ne peut être qu'une très improbable touriste. Plus tard dans le film ses employeurs la forcent à jouer le rôle de la bonne Sénégalaise afin d'apporter une touche d'exotisme à leur foyer durant un dîner entre amis. Ce décalage se complique encore un peu plus à travers la référence à un troisième mode de déplacement, l'esclavage, déjà abordé lors du commentaire sur le mode de transport. Diouana utilise le mot « esclave » par le biais de la voix-off lorsqu'elle prend conscience qu'elle n'est pas qu'une domestique. La frustration liée à sa déception et à son enfermement l'amène à se considérer comme une esclave. Comme Dominic Thomas le rappelle : « Diouana has secured the “legal” documents necessary to make the crossing – undertaken by sea rather than air, thus duplicating the mode of transportation of her slave ancestors » (127). Dans quelle mesure est-il possible de rapprocher esclavage et immigration ? Par « immigration » il s'agit bien de cerner un phénomène largement animé par l'économie globale. Si le rapprochement de ces deux termes peut paraître choquant et a ses limites, il permet tout de même de mettre en évidence quelques caractéristiques importantes. Tout comme la traite négrière, l'immigration correspond à un déplacement massif de population intégré au fonctionnement de l'économie. Bien sûr toute immigration ne se justifie pas par de telles raisons. Quant à la liberté de choix des immigrés qui



pourrait constituer une différence majeure dans l'analogie des deux systèmes, il est nécessaire de la relativiser puisque les disparités nord-sud et ouest-est laissent parfois peu d'alternatives aux acteurs. C'est en rapport avec le cas particulier de l'immigration illégale que l'analogie avec l'esclavage fonctionne le mieux. Encore aujourd'hui, on retrouve régulièrement dans la presse un rapprochement entre les deux.<sup>77</sup>

Diouana n'est pas une immigrée illégale mais sa condition s'inscrit dès le début dans celle de ses ancêtres. Après avoir passé la douane, Monsieur vient la chercher. Toute la foule aperçue précédemment dans le hall n'est plus là comme si Diouana avait emprunté une sortie spéciale. Monsieur prend sa valise et marche jusqu'à sa voiture alors que Diouana le suit. À l'arrière-plan on aperçoit des piles de cartons. Monsieur récupère Diouana au port comme on récupère un paquet à la poste. Elle semble faire partie de la cargaison. Marsha Landy dans un article consacré à *LND* remarque que les mouvements de Diouana sont progressivement limités : après un long voyage en bateau, elle se retrouve dans la voiture de monsieur pour finalement se retrouver enfermée dans l'appartement de ses employeurs à Antibes (Landy). Elle *est transportée* de Dakar à Antibes.

L'esclavage, conçu comme mode de déplacement permet d'aborder le thème de l'enfermement et l'émancipation dans les récits de migration mettant en scène des femmes dans le rôle de l'immigré. On distingue deux tendances : soit la traversée de la frontière est assimilée à une rupture des chaînes de l'oppression patriarcale du pays d'origine, et donc l'expérience en France est celle de la liberté (*Poisson d'or*), soit la traversée de la frontière correspond à une limitation de la mobilité voire à une incarcération (*Princesse Tamtam*, *LND*). On retrouve ces deux tendances quelque soit le type d'immigrée, postcoloniale ou pas. L'enfermement des

---

77. Voir l'article de Thierry Parisot « Quand l'immigration tourne à l'esclavage » publié dans le journal *Le Monde* en juin 1998 <<http://www.monde-diplomatique.fr/1998/06/PARISOT/10608>> consulté le 4 février 2010.

femmes immigrées une fois la frontière passée peut aussi correspondre à un repliement sur soi (*Les Eaux mêlées*) et donc l'enfermement n'est pas nécessairement imposé. En outre, dans certains cas l'enfermement avait déjà cours dans le pays d'origine et la traversée n'a rien changé à la situation. Enfin, le roman de Tahar Ben Jelloun, *La réclusion solitaire*, montre que l'enfermement une fois en France concerne aussi les hommes immigrés.

Dominic Thomas qui établit un rapprochement entre le bateau et la traite poursuit le parallèle en expliquant que Diouana se suicide comme le firent de nombreux esclaves, afin d'échapper à sa condition. On pourrait même aller plus loin en observant comment les choix de composition dans le film de Sembène permettent de lier la scène inaugurale à celle du suicide de Diouana. On remarque une inversion des proportions. Les dimensions importantes du ferry en rapport avec les hommes sur le quai sont substituées à la longueur (évoquant celle du bateau) circonscrite de la baignoire occupée par le corps de Diouana dont la longueur est également mise en valeur par la position de la caméra. L'eau de la Méditerranée qui entourait le bateau se trouve à la fin à l'intérieur de la baignoire. Comme au début où le corps noir de Diouana contraste avec la blancheur du ferry, le blanc immaculé de la salle de bain est en contraste avec le sang et le corps nu de Diouana dans la baignoire. Les parallèles entre ces deux scènes permettent de tisser à travers le parcours de Diouana (arrivée et départ symboliques) un discours où l'immigration est assimilée à une forme moderne d'esclavage.

Après la scène de la baignoire, la caméra donne à voir, toujours en échos avec le début du film (notamment par le truchement de la même musique utilisée pendant le trajet en voiture), une plage couverte de personnes allongées sur le sable. La transition entre le corps de Diouana, noir, sans vie, à l'intérieur, immergé dans l'eau, et ces autres corps sur le sable, blancs, vivants, oisifs et jouissant du soleil est choquante. Comme le remarque Jean Rouch, « Le suicide, à la fin, dans

la baignoire est ahurissant ; c'est très beau et très étonnant : on vous montre la première femme noire nue dans un film, et elle est morte ! » (90). Diouana qui avait espéré pouvoir faire la touriste sur la Côte d'Azur ne parvient finalement jamais à sortir du bateau qui l'a transportée.

En plus des références au tourisme et à l'esclavage *LND* évoque un troisième mode de déplacement qui est révélé par le décalage construit par le film entre la voix de Diouana et sa voix-off qui exprime ses pensées à la première personne. Cette voix-off s'exprime dans un français sans accent, alors que la voix de Diouana qui répond aux questions de Monsieur se caractérise par un fort accent africain et un vocabulaire très limité.<sup>78</sup> L'incapacité de Diouana à exprimer à voix haute ses sentiments tout au long du film inscrit son parcours en opposition avec un groupe de récits de migration que Romuald-Blaise Fonkoua nomme les « voyages à l'envers. » Il désigne ainsi les histoires relatant le parcours d'Africains allant en France comme autant d'expériences à mettre en parallèle avec les récits de voyage d'Européens découvrant l'Afrique : « ceux qui furent autrefois découverts découvrent à leur tour » (1999, 6).

Aedín Ní Loingsigh a consacré un article au thème du voyage et des différences entre tourisme et immigration. Elle note que dans les débats sur l'immigration « the figure of the immigrant becomes trapped within a homogeneous and voiceless alterity that renders her / him incapable, it would seem, of any meaningful commentary on the contemporary cultural realities s/he has helped to forge » (155). On fait ici référence au côté misérabiliste de certains récits de migration et à la passivité des immigrés. Cette remarque est d'ailleurs applicable dans une certaine mesure au cas de Diouana. La catégorie que Fonkoua dégage du corpus permet de relativiser les propos de Loingsigh puisque les voyages à l'envers sont composés de commentaires sur l'expérience de l'Africain en France. Parmi les romans mentionnés, on trouve

---

78. Dans les deux cas il ne s'agit jamais de la voix de l'actrice. Elle est doublée (voir le générique du début).

*Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié et *L'aventure ambiguë* (1961) de C. H. Kane. Les voyageurs à l'envers sont généralement de jeunes hommes de l'élite, étudiants ou bien encore jeunes écrivains.

Le roman de Sembène, *Le docker noir*, complique cette catégorie. Le personnage principal, Diaw Falla, est pris entre ces deux représentations. D'une part, il fait partie d'un groupe de dockers aux conditions de vie précaires et dont l'aliénation mentale fait l'objet de nombreux commentaires, et d'autre part, le protagoniste est écrivain et cherche à lancer sa carrière en France. Prolétaire *et* intellectuel, tout comme Sembène lui-même le fut, Diaw Falla éprouve de grandes difficultés à gérer sa position et se réfugie dans la solitude. Durant son procès pour le meurtre d'une jeune parisienne, Ginette, qui devait l'aider à faire publier son premier roman, on demande à Diaw Falla de réciter un passage du livre pour vérifier qu'il en est bien l'auteur, et non pas Ginette, comme le pense l'assistance. Après s'être exécuté, la salle demeure incrédule. On ne parvient pas à croire qu'un Africain ait pu écrire un tel texte et donc manier la langue française avec un tel brio. Diaw Falla, en dépit de sa pauvreté parvient à commenter le monde qui l'entoure alors que Diouana semble en être incapable quelque soit sa situation financière. Sembène ne conforme pas son roman au modèle du voyage à l'envers dans *Le docker noir*, ni dans son film *LND* d'ailleurs.

*LND* n'est pas un voyage à l'envers parce que ces derniers, dans la majorité des cas, retracent le parcours de voyageurs et non de voyageuses. On pourrait croire le contraire pourtant dans les premières minutes du film. L'arrivée de Diouana en France est clairement présentée comme « à l'envers » : voici une Sénégalaise habillée à l'occidentale qui arrive par bateau en France. Pourtant, sa capacité à intellectualiser son expérience demeure réduite (pour ce que le film en montre en tout cas), ce qui a d'ailleurs fait l'objet de nombreux commentaires par la

critique. Dans le film de Sembène, le paradigme de l'immigré travailleur est parasité par celui du touriste, de l'esclave et du voyageur à l'envers tout comme dans le film de Resnais la figure du touriste et celle du rapatrié permettent de mettre en perspective la figure de l'immigré. L'immigration peut dans certains cas fortement ressembler à une forme d'esclavage. Le statut de touriste n'est pas accessible à tous, tout comme celui de voyageur à l'envers. Le fonctionnement de la caractérisation du personnage féminin dans le film de Sembène remet en question ces catégories.

L'immigration constitue un terme qui rend compte d'une partie des déplacements de personnes. La définition juridique de l'immigré est la suivante : « Est immigré toute personne née de parents étrangers à l'étranger et qui réside sur le territoire français » (Van Eeckhout 13). Nous avons vu que dans *LND* et *LGEF* le discours sur l'immigration est inséparable des discours sur d'autres modes de déplacement comme le cas particulier du rapatriement dans les années soixante, l'esclavage, le voyage à l'envers et le tourisme. C'est probablement ce dernier mode, le tourisme, qui est le plus récurrent dans les récits de migration tant il s'inscrit en contraste avec la condition de l'immigré. L'immigration comme le tourisme répondent à des logiques économiques et sont intégrés à l'économie des pays, mais la mobilité et les moyens financiers des touristes diffèrent grandement de ceux des immigrés. Le thème du tourisme permet d'introduire un questionnement éthique concernant le traitement des immigrés. Le touriste et l'immigré ne passent pas la frontière de la même manière, ni avec la même facilité. Le rapprochement de ces deux modes de déplacement met en lumière le caractère polysémique de la frontière. Quelle est l'éthique du touriste face à la tragédie des tentatives d'immigration dans certains pays, ou face à l'expulsion d'immigrés dits « illégaux » ? Dans quelle mesure est-ce que le tourisme des uns et l'immigration des autres concourent à établir des formes de

néocolonialisme économique et culturel ? Quel est l'impact du tourisme des occidentaux sur l'écologie des pays du sud ? Toutes ces questions émergent d'un tel rapprochement et compliquent une définition de l'immigré purement juridique, comme celle énoncée plus haut qui ne rend pas compte des persistances d'autres modes de déplacement dans ce que l'on nomme aujourd'hui « immigration. »

Jean Renoir a dû couper une scène de son film dans laquelle on voit le corps d'Albert après qu'il ait été abattu par sa femme. Elle fut jugée trop violente. On a cherché à censurer le film de Sembène en objectant que le metteur-en-scène n'avait pas les autorisations nécessaires pour produire un long-métrage. Il décida donc de raccourcir le film en éliminant une scène en couleur du début afin de faire passer le film dans la catégorie moyen métrage pour laquelle il avait un permis. Enfin, *LGEF* fut retiré de la compétition au Festival de Cannes, suite à des pressions de l'ambassade d'Espagne. Ces formes de censure imposées de l'extérieur ont des raisons diverses mais la force de ces trois films et probablement leur côté menaçant sont liés à la représentation de l'étranger et aux questions fondamentales que pose leur franchissement de la frontière.

Pour mieux comprendre ce que Balibar nomme le caractère « polysémique » de la frontière sud, on a d'abord abordé des questions narratologiques afin de mettre en lumière la variété dans le traitement de ce passage. En s'appuyant sur quelques romans et l'anthologie de la CNHI, on a pu constater que la littérature participe à, et renforce dans une certaine mesure, l'idéologie de la frontière par laquelle la nation *institue* une différence entre le national et l'étranger. Quelques éléments sont à retenir : la transformation des immigrants à la frontière, notamment en individus « travailleurs » (Sayad), la représentation du passage en termes symboliques, l'esthétique du choc et la peinture d'une France terre d'accueil. Les récits de

migration véhiculent également une contestation du régime de différenciation de la frontière. Si, comme l'explique Sayad, l'immigré doit (devrait) être apolitique, nous avons vu que dans les textes, la portée politique du passage est un élément essentiel. Pour explorer davantage les possibilités de subversion du discours national vis-à-vis de l'étranger, nous avons choisi d'examiner trois films qui perturbent et questionnent chacun à leur manière la représentation de l'immigré et du passage de la frontière sud de la France. Dans les trois films, on peut se demander après les premières minutes s'il s'agit vraiment d'un(e) immigré(e) tant les personnages ne correspondent pas à l'immigré type.<sup>79</sup> Toni, parce que la transition est si fluide qu'il se fond dans le paysage, Diégo parce qu'il semble difficile a priori d'associer le statut d'immigré à un « agent secret » militant politique, enfin, Diouana parce qu'elle apparaît très ambivalente, entre touriste, esclave et immigrée.

Ces trois films ne correspondent pas au récit de traversée typique dégagée plus haut aussi parce qu'il s'agit précisément de films. En effet, nous avons établi le modèle type à partir de romans et de passages de l'anthologie que nous avons opposés à des exemples tirés d'un médium différent, le cinéma. L'économie de l'image et la différence entre l'affect créé par le texte écrit et celui généré par le texte filmique permettent d'affirmer que la nature du médium constitue potentiellement une des raisons – en plus des considérations d'ordre narratologique, de la spécificité des périodes couvertes et de la personnalité des metteurs-en-scènes – qui expliquent que ces trois films représentent la traversée de la frontière différemment des romans. La fluidité du passage que nous notions comme point commun aux trois films est en partie fonction de la nature fluide des images cinématographiques.

---

79. Cette notion d'« immigré type » est bien évidemment problématique et difficile à définir. Elle évolue avec le temps et varie selon les endroits. Par exemple, Toni représente le saisonnier italien typique du sud de la France. Pourtant, aujourd'hui ce type de représentation n'est plus courant. L'« immigré type » est constitué d'un ensemble de préjugés et des trois caractéristiques proposées par Sayad (apolitique, travailleur, provisoire).

La traversée de la frontière par l'immigré constitue un moment important dans les récits de migration à partir duquel il est possible d'étudier le régime de différenciation de l'institution de la frontière. Ce régime est représenté comme plus ou moins efficace suivant les récits. Les trois films et le parcours des trois immigrants ont apporté un éclairage différent sur la frontière sud de la France. En « habitant » cette frontière, ils lui confèrent chacun une signification différente et multiple. La frontière apparaît comme un lieu de mémoire sans cesse réactivé par le passage des immigrants. La frontière est un dispositif de l'état qui cherche à contrôler les mouvements de la population et assigne des identités précises à ceux qui la traversent. Elle agit aussi comme un cordon sanitaire censé protéger la population contre les immigrations potentiellement dangereuses pour elle. En ceci, elle fait partie des outils de la biopolitique.

Il s'agit maintenant d'examiner le cas tangent des enfants d'immigrés qui, eux, n'ont pas traversé de frontière mais qui restent perçus comme des étrangers. Les romans *La Goutte d'or* et *Un aller simple* articulent une réflexion sur la persistance des frontières coloniales et la multiplicité des identités de chacun des personnages principaux remet en question l'opposition entre étrangers et nationaux.



## **CHAPITRE 4 : IDENTITÉ POSTCOLONIALE ET POSTMODERNE À LA FRONTIÈRE DANS *LA GOUTTE D'OR* (1985) ET *UN ALLER SIMPLE* (1994)**

### **Introduction**

#### **a. Vers une visibilité des immigrés postcoloniaux en France**

*LND* et *LGEF* sont tous les deux produits au début des années soixante et tous les deux évoquent la décolonisation. La perte de l'empire colonial affecte de manière significative le fonctionnement des frontières qui sont une fois de plus effacées, modifiées et re-tracées. Des populations entières – pieds-noirs et harkis – sont déplacées. Le film de Sembène souligne combien le préfixe « post » de « postcolonial » ne reflète pas les faits et l'histoire du colonialisme continue de structurer les rapports entre la France et ses anciennes colonies.

Depuis les années soixante, les étrangers en provenance des anciennes colonies alimentent les besoins de main d'œuvre de l'ancienne métropole et contrairement aux trois illusions fondant, selon Abdelmalek Sayad, le personnage de l'étranger du point de vue de l'état, les immigrés ne sont pas rentrés chez eux et ont au contraire fait venir leur famille pour s'installer en France. La France est un pays d'immigration depuis longtemps et l'immigration algérienne atteint quant à elle son pic entre 1968 et 1975 (Mills-Affif 185).

Alors que les accords d'Évian de 1962 prévoyaient la libre circulation des Algériens en France, le gouvernement français n'aura de cesse par la suite de tenter de restreindre l'entrée des Algériens. Du côté algérien, l'O.N.A.M.O. (Office national de la main d'œuvre algérienne) organise les départs des immigrés vers la France. C'est en effet en obtenant une carte délivrée

par cet organisme qu'Idriss, le personnage principal de *LGO* parvient à entrer en toute légalité sur le sol français. Tournier inclut même une note de bas de page dans laquelle il explique que l'O.N.A.M.O. « acheminait chaque année en moyenne trente mille travailleurs algériens en France » jusqu'en 1973 (94), date à laquelle le président Boumédiène met officiellement un terme à l'immigration après une montée du racisme anti-algérien et l'absence d'action satisfaisante de la part du gouvernement français face à ces événements.

La visibilité des immigrés africains et nord-africains sur la scène publique se réalise par le biais des préoccupations liées à leurs conditions de logement. Les bidonvilles sont dénoncés dès 1964, mais les pouvoirs publics ne semblent pas s'en préoccuper. La crise de 1968 n'a pas non plus épargné la population immigrée. La main d'œuvre étrangère revendique à cette occasion l'égalité et est instrumentalisée dans une certaine mesure par les syndicats. L'immobilisme aggrave la situation et 1971 voit naître un mouvement de grève des loyers dans la région parisienne. L'année précédente, la mort à Aubervilliers de cinq Africains par asphyxie en raison d'un système de chauffage vétuste choque l'opinion publique. Autre événement tragique de l'année 1971 : Ben Ali Djellali, un jeune garçon de quinze ans – comme Idriss dans *La Goutte d'or* – « est abattu d'une balle dans la nuque à la suite d'une altercation, par le concierge de son immeuble, rue de la Goutte d'Or » (Zancarini-Fournel). Ces événements se sont déroulés dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris et dans la banlieue située au nord de cet arrondissement.

Le quartier populaire de la Goutte-d'Or abrite une importante population immigrée, et plus spécifiquement maghrébine. Après la mort du jeune Ben Ali Djellali, la Goutte d'Or sera le théâtre d'« une forme de politisation dans les foyers [et] les cafés [...] » (Zancarini-Fournel). Des intellectuels tels que Michel Foucault, Claude Mauriac ou encore Jean-Paul Sartre se mobilisent

pour dénoncer les conditions de vie des immigrés et le racisme ambiant. Ainsi, « la goutte d'or devient, en quelques semaines, un nouveau lieu de luttes » (Zancarini-Fournel).

#### b. Emergence des Beurs : étrangers sans frontière

Le statut des immigrés algériens sanctionné à la frontière reste clair. Tout se complique lorsqu'émerge une « seconde génération » née en France et ayant hérité, dans les faits, du statut d'étranger de leurs parents. Alors qu'ils n'ont à aucun moment passé la frontière, la traversée effectuée par les pères les définit.

En 1983, cette génération réclame à l'occasion de la Marche des Beurs l'égalité pour tous et s'empare de la scène publique pour réclamer leurs droits de citoyens français et la fin des discriminations et du racisme. L'existence et l'action de cette génération remet en question la fonction de la frontière puisqu'une série de frontières internes se dressent pour compliquer l'opposition entre nationaux et étrangers. Tout commence avec des événements violents dans la banlieue lyonnaise :

Le 20 juin 1983, aux Minguettes, Toumi Djaïdja reçoit à bout portant une balle policière dans le ventre alors qu'il s'interpose lors d'une intervention policière. C'est de son lit d'hôpital qu'est lancée l'idée d'une marche pacifique à la Martin Luther King pour alerter l'opinion publique française sur le quotidien des jeunes immigrés. La Marche part de Marseille le 15 octobre dans l'indifférence générale. Mais cet automne-là, un jeune Algérien est défenestré du « train d'enfer » Bordeaux-Vintimille. Peu avant, en septembre, la droite s'est alliée au Front national pour remporter la mairie de Dreux. Un contexte qui fait descendre dans la rue 100 000 personnes, à Paris, le 3 décembre, pour accueillir les marcheurs. (Sanjurjo)

Les années quatre-vingt marquent un changement dans la manière dont la société française se perçoit. La « seconde génération », expression faisant référence aux Français « issus de l'immigration », sort de l'anonymat et du silence qui caractérisaient les pères et font entendre

leur voix. Dans son étude sur la représentation des immigrés à la télévision française entre 1960 et 1986, Édouard Mills-Affif explique que la génération des « travailleurs immigrés », qui dans l’imaginaire national n’était pas destinée à rester dans le pays, est progressivement supplantée par la génération des beurs, terme qui esquivait la nationalité française de ces derniers (Mills-Affif 11).

La crise de l’emploi et la violence sous toutes ses formes déclenchent l’émergence d’un mouvement pacifiste revendiquant l’égalité mais qui n’aura à long terme que peu d’effet. C’est donc dans ce contexte que le roman de Michel Tournier paraît en 1985. Le choix du quartier de la Goutte-d’Or comme titre et cadre d’une partie du récit n’est pas anodin, ni le trajet d’Idriss de son oasis à Paris. Michel Tournier publie *La Goutte d’or* trois ans après la Marche des beurs. Le héros du livre, Idriss, n’est pas un beur mais un oasien d’Algérie décidé à aller à Paris afin de retrouver une photo de lui prise par une touriste française dans le désert. S’ensuit une série de rencontres et un parcours rocambolesque qui le mène finalement à la capitale. Le roman de Tournier propose une réflexion sur l’héritage des beurs et les liens franco-algériens existant quelques vingt années après l’indépendance.

Au cours de son périple, Idriss traverse une multiplicité de frontières qu’il faut examiner. Son parcours est aussi un voyage dans le temps et il reconstruit à travers différentes étapes l’histoire des Algériens de la première génération à celle des beurs. Ces deux visages de l’étranger fusionnent dans ce personnage. Le parcours d’Idriss suggère que l’on n’efface jamais complètement une ancienne frontière, que les frontières ne sont pas les mêmes pour tous, et qu’elles ne sont pas toujours là où on le croit. Le tour particulier que prend la période postcoloniale dans les années quatre-vingt à l’occasion de la naissance publique d’une génération produit une réflexion littéraire sur la persévérance d’une pensée néo-coloniale. 1985 correspond

également à la signature de la convention de Schengen qui prévoit l'ouverture effective des frontières pour 1995. Une ouverture se dessine au sein de l'U.E. alors que les frontières du passé sont plus que jamais au cœur d'une crise contemporaine.

Le roman de Didier van Cauwelaert *Un aller simple* reçoit le prix Goncourt en 1994, soit plus de dix ans après la Marche des beurs. Les espoirs et les élans associatifs pour lutter contre le racisme et les discriminations se sont depuis essoufflés. Les frontières françaises semblent suivre deux tendances inverses au cours des années quatre-vingt-dix. D'une part, l'ouverture des frontières en Europe prend effet en 1995, et d'autre part le gouvernement de Jacques Chirac et le ministère de l'intérieur de Charles Pasqua mènent une politique active de reconduite à la frontière des immigrés clandestins. L'historienne Janine Ponty remarque que « c'est la législation la plus restrictive qu'ait connue la France depuis la Libération » (358). En 1986, cent-un Maliens sont expulsés du territoire français, et dix ans plus tard, l'affaire des « sans-papiers de Saint Bernard » fait la une des journaux.<sup>80</sup> À ceci s'ajoute l'attentat de 1995 dans le RER parisien revendiqué par le G.I.A. (Groupe Islamique Armé). Les contrôles aux frontières sont de nouveaux intensifiés et c'est la population maghrébine ou d'origine maghrébine qui est visée par les autorités.

*Un aller simple* propose une réflexion postmoderne sur le fonctionnement des frontières et la manière dont identité et territoire s'articulent pour créer la nationalité. Van Cauwelaert subvertit toute notion stable d'identité basée sur une appartenance nationale. Aziz, le personnage principal, n'est ni entièrement français, ni gitan alors qu'il a vécu toute sa vie avec un groupe de Gitans de Marseille, ni arabe en dépit des apparences trompeuses que son nom peut véhiculer. Disposant d'un faux passeport lui attribuant la nationalité marocaine, il est un jour renvoyé par la

---

80. Voir à ce sujet l'ouvrage de Thierry Blin intitulé *Les Sans-papiers de Saint-Bernard, mouvement social et action organisée* (2005, L'Harmattan).

France dans son faux pays natal, le Maroc. Les quiproquos se multiplient et Aziz traverse, comme Idriss, plusieurs frontières. Son parcours amène le lecteur à s'interroger sur la nature des fictions identitaires dont les frontières constituent un élément crucial.

Les deux romans, *La Goutte d'or* et *Un aller simple* mettent en scène deux jeunes hommes qui au cours d'un voyage questionnent chacun le fonctionnement des nations.<sup>81</sup> Idriss quitte le sud algérien pour aller en France alors qu'Aziz, un faux jeune de deuxième génération est expulsé vers le Maroc. La perspective postcoloniale du roman de Tournier et la dimension postmoderne de celui de van Cauwelaert offrent deux possibilités de penser la signification des frontières. La polysémie de ces dernières est alliée à la notion de réseaux. On envisage les frontières non pas indépendamment les unes des autres mais ensemble.

Afin d'étudier chacun des deux romans et de les mettre en dialogue, on abordera successivement trois thèmes d'analyse. D'abord, Idriss et Aziz sont tous les deux identifiés, à tort ou à raison, comme des nomades, l'un venant du désert algérien, l'autre en raison de son lien avec une communauté tsigane. Le nomade est par excellence la figure de l'étranger qui s'oppose le plus fondamentalement au système des états-nations puisque la conception du lien entre identité et territoire chez les nomades va à l'encontre du dogme des nations affirmant le lien nécessaire entre territoire et identité. Idriss et Aziz sont constamment en mouvement et ils traversent une multiplicité de frontières.

Ensuite, les deux romans proposent chacun une représentation spécifique de l'espace où l'imbrication des nations domine. Ceci remet en question le tracé des frontières nationales. *LGO* insiste sur le degré de liaison entre la France et l'Algérie, et *UAS* sur les frontières internes qui tout à la fois relaient et subvertissent la frontière sud. Enfin, *LGO* et *UAS* offrent tous les deux

---

81. On fera référence aux deux romans par la suite en utilisant les abréviations suivantes : *LGO* pour *La Goutte d'or*, et *UAS* pour *Un aller simple*.

une déconstruction du concept d'identité nationale. Le roman de Tournier souligne les continuités et les ruptures dans l'histoire de l'immigration des Nord-Africains et le paradoxe de la « deuxième génération » qui est perçue comme étrangère alors qu'elle est née en France. Le roman de Van Cauwelaert s'interroge sur la multiplicité des fictions identitaires possibles où l'identité nationale ne représente qu'une option parmi d'autres.

## **A. Deux jeunes nomades en et hors de France**

### **a. Les nomades et l'état-nation**

Le nomade constitue une figure radicale de l'étranger pour l'état-nation. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'État français cherche à contrôler de manière plus accrue les flux de population, à maîtriser les mouvements à l'intérieur de ses frontières, et à stabiliser et fixer les identités. Dans le langage deleuzo-guattarien cette tendance de l'État est nommée « appareil de capture. »<sup>82</sup> Janine Ponty dans *L'immigration dans les textes* rappelle que pendant longtemps on ne distinguait pas les vagabonds des Tsiganes (83). L'administration produit peu à peu une série de catégories afin d'organiser, dans la langue même, un phénomène difficile à contenir et à contrôler : le nomadisme qui a pour caractéristique principale d'ignorer les frontières et d'appréhender l'organisation sociale autour de trajets dans l'espace. Ponty pose la question : « Comment surveiller localement des familles, mobiles par définition ? » (84). La loi du 16 juillet 1912 établit une distinction entre « commerçants ambulants qui possèdent un domicile ou une résidence [...], les forains de nationalité française [...] et les autres, étrangers ou non,

---

82. « L'État en effet ne se sépare pas, partout où il le peut, d'un procès de capture sur des flux de toutes sortes, de populations, de marchandises ou de commerce, d'argent ou de capitaux, etc. » (Deleuze et Guattari 479)

« réputés nomades » » (86). Les membres de cette dernière catégorie doivent obtenir un carnet anthropométrique identitaire où figure une description de la roulotte ainsi que le numéro et la plaque d'immatriculation.<sup>83</sup>

Henriette Asséo, spécialiste des tsiganes en Europe, explique que « l'acmé de la réglementation se situe dans la décennie 1926-1936, où l'on constate une accélération des fichages de toutes sortes [...] » (2007, 162). Elle évoque aussi « une fièvre obsidionale qui conçoit les « Nomades » comme une figure emblématique d'un complot de subversion sociale des basses classes transformé en entreprise de subversion étrangère [...] » (2007, 162), fièvre, dont on a pu voir en 2010 qu'elle n'a pas disparu de la société française.<sup>84</sup> Asséo précise également que « [l'] élaboration de la catégorie administrative du « nomade » fut un processus continu, de 1890 à 1940, dont la paternité appartient à l'administration française » (2007, 163). Cette catégorie fut ensuite reprise dans plusieurs pays d'Europe.

Les tsiganes ne sont pas les seuls nomades que l'on abordera dans l'étude de *LGO* et *UAS*. Idriss vient de Tabelbala, une oasis en Algérie et il n'est pas, jusqu'à son départ pour la France, un nomade. Son ami Ibrahim par contre, qui meurt au début enseveli dans un puits en est un. C'est bien par sa conception de l'espace que le nomade constitue une menace pour l'ordre des états-nations. Dans un article intitulé « Nomades et État : l'impensé juridique », Hélène Claudot-Hawad se demande si « la logique juridique des États modernes interdit de penser la condition nomade », et elle s'appuie pour son étude sur le cas des Touaregs. L'auteur souligne la différence de conception de valorisation de la terre entre les Touaregs et les dirigeants des états successifs. Elle rappelle que cela eut des conséquences importantes, notamment pendant la période coloniale :

---

83. Voir le film de Toni Gatlif *Liberté* (2010).

84. Voir à ce sujet l'ensemble des articles répertoriés sur le site de la section de Toulon de la Ligue de Droit de l'Homme < <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article307> > Consulté le 6 mai 2011.



c'est ainsi qu'au gré des enjeux et des intérêts de ses ressortissants français, l'administration coloniale, qui avait commencé par établir une distinction entre « terres nomades » et « terres mortes », finit par confondre ces notions dans la même catégorie ou encore par considérer les territoires nomades comme des terres domaniales [...]. Cet amalgame qui permet de spolier de leurs droits fonciers beaucoup de pasteurs [...], fut poursuivi dans l'élaboration de la législation des nouveaux États Africains [...]. (232)

Louis Bertrand avait exprimé cette même idée lorsqu'il expliquait dans *Le Sens de l'ennemi* que la colonisation de l'Algérie par la France se légitimait par le fait qu'il s'agissait « [de] pays à demi-barbares, à la population mélangée et flottante, qui n'ont jamais été que des lieux de passage pour toutes les races de la Méditerranée » (32). Selon cette logique, si la terre n'est pas exploitée, ce terme reste très problématique. Elle n'appartient à personne et par conséquent, le colon peut s'en emparer. Hélène Claudot-Hawad explique que pour les Touaregs, « le sol, support de la marche, est comme l'air ou l'eau, un élément vital qui, à ce titre, ne peut être individuellement annexé, découpé ou entamé » (237). Le décalage trouve sa source dans l'articulation entre les notions de territoire et de propriété foncière.

Dans leur ouvrage *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari intitule le douzième chapitre « Traité de nomadologie : la machine de guerre. » Ils y conçoivent le nomade et sa pratique de l'espace comme une « machine de guerre » échappant à la machine étatique dont le principe de propriété territoriale constitue un élément fondamental. Ils utilisent les concepts d'espace lisse et d'espace strié pour mettre en lumière la différence entre l'organisation et la gestion de l'espace par l'État et la conception de l'espace de la part du nomade : « l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet » (472). Ils ajoutent : « Si le nomade peut être appelé le Déterritorialisé par excellence, c'est justement parce que la reterritorialisation ne se fait pas *après* comme chez le migrant, ni sur *autre chose* comme

chez le sédentaire [...]. Pour le nomade, au contraire, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialise sur la déterritorialisation même » (473).

Dans le cas particulier des tsiganes qui peuvent apparaître sédentaires, Jean-Pierre Liegeois apporte une précision importante en déconnectant la déterritorialisation du concept de mobilité : « Être sédentarisé, pour le Tsigane ou le Voyageur, est un fait objectif et non subjectif. Il peut se trouver par exemple dans une maison, ou une caravane sans roues mais garder un état d'esprit nomade » (36). Comme Aziz d'*UAS* le formule, le tsigane est « voyageur dans la tête et caravane sur briques » (9).

Les représentations culturelles des nomades reflètent ces caractéristiques mise en lumière par la théorie et les sciences sociales. Le XIX<sup>e</sup> siècle constitue à cet égard un moment important dans la cristallisation de certaines images. Milena Fucíková qui a étudié la manière dont les tsiganes sont représentés au XIX<sup>e</sup> siècle, affirme que le Romantisme est la source de nombres de stéréotypes. « L'idée de la liberté absolue des Tsiganes est devenue l'un des plus grands symboles des écrits romantiques » (18) de même que « [l']indépendance des Tsiganes par rapport aux pouvoirs de ce monde » (21) provient également des romantiques. Bernard Leblon évoque quant à lui la figure du tsigane « voleur d'enfants » et « sorcier » (97) qui constitue un topos en littérature par lequel il était possible de construire un récit s'achevant toujours par un renversement de situation et des retrouvailles. Dans le cas d'*UAS*, Aziz est « recueilli » par des tsiganes (ils l'ont probablement volé) et il trouve (et non pas « retrouve ») une famille d'adoption à la fin de l'histoire. Van Cauwelaert joue donc avec ce topos sur un mode ironique.

b. Idriss : un nomade exotique

Dans *LGO* le thème du nomade est étroitement lié à celui du désert. Il s'agit ici de déterminer si Idriss est un nomade, d'examiner la manière dont ce thème se déploie dans l'œuvre et enfin, d'étudier dans quelle mesure Idriss fait partie de la machine de guerre définie par Deleuze et Guattari.

Dès les premières pages, le personnage d'Ibrahim le nomade domine le récit. Idriss, son ami, est fasciné par lui. Sa force, son agilité et son œil unique capture l'attention du berger. Ibrahim meurt par accident enseveli dans un puits. Cette mort qui affecte Idriss constitue une des raisons pour lesquelles il se décide à aller en France : plus rien ne le retient sur sa terre. Il est en effet, lui aussi destiné à devenir un nomade. Dans sa jeunesse déjà, il jouait au nomade Chaamba avec un troupeau de chameaux sculptés (23). Il fut également vendu à des « nègres » (25) à sa naissance et n'appartient donc pas symboliquement à la communauté de Tabelbala.<sup>85</sup>

Au cours du trajet le menant à sa première escale, la ville de Béni Abbès, Idriss tient compagnie à Salah Brahim qui conduit le camion. Sur leur chemin, il s'arrête pour un individu qui désire également aller au nord. Cet individu est un Toubou, un nomade noir du Tibesti à la réputation « exécration » (66). Le texte précise aussi que « la sédentarisation [les] avait décimés, dispersés et transformés en vagabonds et aventuriers du désert » (66). Idriss, par ailleurs, parvient à comprendre la langue du Toubou et traduit pour Salah Brahim les quelques mots qu'il prononce dans le véhicule. Idriss se présente donc dans le début du roman comme un jeune garçon ayant des affinités avec les nomades (Ibrahim et le Toubou) qui sont mystérieux et

---

85. La mère explique qu'après avoir perdu deux enfants en bas-âge, elle décida de donner symboliquement Idriss à des descendants d'esclaves noirs qui à leur tour devaient protéger l'enfant. Il s'agit donc d'une manière pour la famille de conjurer le sort.

marginaux. Il devient à son tour nomade. Comme le Toubou, Idriss se « déplace par principe » et la photo qu'une touriste a prise de lui et qu'il désire récupérer n'est qu'un prétexte.

Le nomade est, dans le texte de Tournier lié à une réflexion sur le désert et la manière dont il est construit dans l'imaginaire des uns et des autres. Le désert tel qu'il est envisagé du point de vue occidental fait référence aux dunes de sable sans fin du Sahara. Idriss découvre pour la première fois ce paysage « d'une "mer de sable" » (72) à son arrivée à Béni Abbès. Il n'y a donc pas un désert mais des déserts. Idriss distingue l'erg (désert de dunes) du reg (désert de pierres qui correspond à Tabelbala). Idriss est fasciné par la dune et la manière dont les traces sont effacées presque instantanément par le vent. Il est aussi surpris par la manière dont la dune est clairement séparée du village : « elle s'arrêtait bien sagement au pied d'une murette de quelques centimètre qui limitait le village » (73). L'espace strié du village s'inscrit en contraste avec l'espace lisse de la dune. À l'intérieur de la ville, Idriss découvre que les stries s'élèvent partout pour limiter l'accès à certains espaces. On l'empêche de pénétrer dans l'hôtel Rym et il ne peut qu'observer la piscine communale (75).

Le désert, comme espace du nomade, est représenté par la société occidentale à plusieurs reprises dans le texte et à chaque fois, Idriss ne reconnaît pas ce dont il devrait pourtant être un représentant. La première fois qu'il est confronté à une image occidentalisée du désert est dans un musée saharien tenu par le C.N.R.S. De manière inexplicée, il parvient à se mêler à une foule de visiteurs français du troisième âge et suit avec eux les explications d'un guide. Les questions naïves des visiteurs et les réponses encore plus incongrues du guide transforment la visite de ce temple du savoir scientifique en une visite de phénomènes de foire. Face à ce « Sahara empaillé » (79), Idriss se sent aliéné : il s'agit bien des ustensiles, des animaux et des bijoux utilisés à Tabelbala, mais les descriptions du guide et la chosification produite par

l'exposition de son mode de vie représentent une épreuve psychologiquement difficile pour lui. La mise en image du désert choque le jeune oasien.

La deuxième image du désert se trouve au port de Marseille alors qu'Idriss est déçu de ne pas être plus dépaycé en France qu'en Algérie. Le jeune garçon voit une affiche sur laquelle se trouve représentée « une oasis saharienne. Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entouraient une piscine en forme de haricot... » (106). Idriss se demande : « Tabelbala, n'était-ce pas une oasis saharienne ? » (107). Le décalage entre ce qu'il connaît et ce qui est représenté devient une source d'angoisse puisque Idriss continue de ne pas correspondre à ces images de lui-même.

Ceci se poursuit lorsqu'il rencontre à Paris un certain Achille Mage qui lui propose de jouer un rôle dans un spot publicitaire. Après avoir été employé pour jouer le rôle du balayeur, Idriss participe au tournage d'un autre spot publicitaire au terme duquel il est chargé de mener le chameau utilisé dans la publicité à un abattoir. Alors qu'il n'a jamais fait que jouer avec des chameaux miniatures étant enfant, Idriss se retrouve chamelier à Paris, et traverse la ville du XVIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> arrondissement de nuit. Cette épreuve incongrue à travers un Paris labyrinthique est ponctuée de moments comiques (lorsque le chameau mange un chou-fleur ou des chrysanthèmes) et d'autres empreints de pathos. Arrivé à destination, Idriss est victime de remarques racistes de la part des ouvriers de l'abattoir : « ramène-le en Afrique, son pays qu'il aurait jamais dû quitter » (158). Achille Mage a enfermé Idriss dans l'image du bédouin du désert et c'est cette image mobile que les ouvriers de l'abattoir rejettent avec violence.

La représentation du désert est clairement influencée par une certaine nostalgie pour le passé colonial chez les protagonistes français. Le texte, qui construit une réflexion sur la notion de représentation, présente ouvertement la violence à l'œuvre dans les discours des Français. En

revanche, au début du roman, les premières descriptions de cet espace sont fournies via la voix du narrateur, mais cette voix n'est pas non plus exempte d'un certain ethnocentrisme qui reprend quelques traits d'un orientalisme classique. La fascination pour le désert est un leitmotiv de la littérature coloniale. Dans les premières pages de *LGO*, le désert est caractérisé par la faune et la flore qui s'y développent difficilement. Par définition le désert est un espace mythique où le temps reste immobile. Dans *LGO*, le nomadisme constitue un élément d'une idéologie de l'exotisme racisante et nostalgique de la colonisation. Idriss passe toutes les frontières sans problème, à la fois invisible et visible et en n'étant jamais lui-même et toujours quelqu'un d'autre aux yeux de ceux qu'il rencontre.

Même si les images du désert et du nomade ont été appropriées par l'occident, Idriss demeure un nomade qui, à la fin du roman, peut être interprété comme agent de la machine de guerre mettant en question la machine étatique, et ici plus largement, la machine occidentale. Après bon nombre d'aventures, Idriss est employé comme ouvrier sur un chantier localisé sur la place Vendôme, dans le premier arrondissement, au cœur de la ville et de la France. Les ouvriers travaillent à creuser un parking sous-terrain lorsque soudain, Idriss aperçoit dans une vitrine d'une des bijouteries de luxe de la place, la goutte d'or qu'il avait perdue à son arrivée à Marseille. « [S]ymbole de libération, antidote de l'asservissement par l'image » (220), la goutte d'or éveille en Idriss un vif sentiment de liberté. Voici la goutte d'or qu'il reconnaît contrairement à toutes les autres images de lui ou de sa culture qu'il a vues pendant son parcours et qu'il ne parvenait jamais à reconnaître. La goutte d'or est la goutte d'or, autrement dit, elle n'est pas le signe d'autre chose qu'elle-même. Ivre de bonheur et oubliant le monde autour de lui, il s'arme d'un marteau-piqueur qu'il prend comme partenaire d'une danse folle. Idriss détruit le sol de la place. Sous les pavés se trouve peut-être l'espace lisse du désert.

### c. Les tsiganes dans *UAS* : territoire et identité

Dans son roman, Didier van Cauwelaert fait évoluer son personnage dans une communauté tsigane et comme le rappelle Mireille Rosello, « the Gypsies [are] an archetypal diasporic people » (2002, 180). Aziz est en marge d'un groupe lui-même en marge au sein de la société française. L'identité n'est pas conçue en lien avec le territoire mais plutôt en rapport avec un récit des origines qui fait l'objet de performances.

Aziz grandit dans une communauté de tsiganes au sein de laquelle l'identité du groupe fait l'objet d'une performance quotidienne suivant des rites spécifiques. Il se souvient des nombreuses soirées où au coin du feu les membres du groupe évoquaient le passé, leur généalogie ainsi que leurs multiples voyages. Aziz qui ignore ses origines ne pouvait participer et reste à l'écart de la performance, silencieux. Ce n'est qu'à l'école qu'il parvient à compenser ce silence. La performance, conçue comme l'acte de (se) raconter, prend aussi la forme du mensonge. Le terme polysémique « histoire » peut en effet faire référence à un récit mais également au caractère fictif de ce récit. Valérie, le personnage qui servira de guide à Aziz au Maroc, met en garde ce dernier : « Te racontes pas d'histoires » lui dit-elle (75). En effet, Aziz passe une grande partie de son temps à imaginer des histoires qui prennent souvent le dessus sur la réalité.

Le vocabulaire du rêve et de l'invention caractérise le discours de ce personnage. Ces histoires relatent très souvent ses origines. Il explique que pendant des années il avait pris l'habitude d'imaginer une petite annonce qu'il aurait fait publier dans un journal de la région et qui aurait concerné ses parents. Par le biais de cette courte narration qu'il se répétait, il trouvait un moyen détourné de suppléer à un manque d'histoire. Lorsqu'il apprend que ses parents sont

morts dans un accident de voiture, la petite annonce fictive perd toute sa valeur symbolique, « [il] étai[t] orphelin d'une phrase » (7). Le langage prend ici la valeur de racine. Dans l'avion qui le mène au Maroc, Aziz invente l'histoire d'un village fictif dont il serait origine. Les exemples se multiplient dans le texte comme si le manque d'un récit des origines libère l'imagination du protagoniste qui crée sans cesse d'autres histoires, toujours différentes, pour y suppléer.

Pendant toute une première période de sa vie, il s'imagine que ses parents sont vivants. Les Gitans avec qui il vit lui jouent la comédie. Après quoi, on lui annonce à l'âge symbolique de dix-huit ans que ses parents sont morts. Aziz comprend qu'on lui a menti mais sa réaction est inattendue : il interprète ce mensonge comme une marque d'attention, on aurait voulu lui épargner de la peine. Il comprend très tôt que l'identité est affaire de mots et de langue et que ces derniers sont malléables. Il observe la communauté gitane et la reproduit d'une certaine manière mais en adaptant la performance de l'identité à travers les histoires qu'il s'invente.

Les tsiganes, comme le remarque Rosello, ne sont en aucun cas idéalisés dans le roman (2002, 181), mais ils participent au fonctionnement de la machine de guerre non seulement en proposant une conception de l'identité déterritorialisée mais aussi en ignorant les stries de l'espace qu'ils occupent et que l'État essaye d'imposer. Aziz raconte comment le préfet des Bouches-du-Rhône a inauguré des habitations destinés aux tsiganes, la logique étant que l'on ne peut pas être intégré à la société si l'on n'est pas logé, c'est-à-dire, logé dans des maisons et non des roulottes. Aziz, bienveillant, perçoit que l'ignorance du mode de vie des Tsiganes est la source du malentendu : « Forcément, quand on ne connaît pas » (14). Le scandale survient le jour de l'inauguration en présence du préfet – qui est le représentant de l'État dans la région –, des médias et d'un représentant de la compagnie Bouygues responsable de la construction : « il n'y



avait déjà plus de serrures. Il n'y avait plus de portes non plus, d'ailleurs, ni de fenêtres, ni d'éviers, ni de chiottes ; on avait tout désossé et revendu au détail. Il restait les tuiles, qu'on gardait pour l'hiver : les prix seraient plus hauts » (15). Ainsi la tentative par l'État de normaliser le mode de vie des tsiganes se solde par un échec cuisant. Les tsiganes sont parvenus à s'approprier de manière détournée le budget que l'État voulait dépenser sans prendre la peine de leur demander leur avis. Ils réussissent donc à échapper à la machine à capturer de l'État.

Le quartier occupé par les tsiganes dans le roman se nomme Vallon-Fleuri située à « Marseille-Nord », région de la ville habitée par une population étrangère ainsi que par des descendants d'immigrés. Aziz remarque que la police ne vient que rarement dans ces quartiers car

un policier qui se mettrait en tête de contrôler les identités dans les quartiers nord, d'abord il serait immédiatement reconduit à la frontière, et puis le préfet lui passerait un savon, parce que la mesure qu'il a prise pour faire baisser la criminalité, le préfet, c'est de décider qu'on n'existe pas. Marseille-Nord, officiellement, c'est devenu un désert. Nos cités ne sont plus marquées sur les cartes. (13)

D'un côté, il existe une frontière claire à ne pas franchir pour les autorités, et d'autre part, pour éviter de représenter cet espace non soumis à l'autorité de l'État ce terrain devient un désert sur les cartes. Or, comme l'ont fait remarquer Deleuze et Guattari, le désert est l'espace lisse par excellence, donc, en voulant effacer le problème, la carte souligne l'absence de stries. Le pronom « on » utilisé dans ce passage ne fait pas seulement référence aux tsiganes mais à l'ensemble des minorités de ces quartiers nord de Marseille. Dans *UAS*, les tsiganes vivent dans un désert. Il n'est pas fortuit qu'Aziz est interpellé plus tard par la police et arrêté « à la frontière de [sa] cité, sur une passerelle au-dessus de la rocade » (20).<sup>86</sup>

---

86. Le terme « rocade » fait référence au domaine militaire et désigne une « [l]igne parallèle au front de combat permettant d'établir des liaisons entre les secteurs ». Il s'agit également d'une « [r]oute qui contourne le centre d'une agglomération » (*Petit Robert*).

Les nomades dans *LDO* et *UAS* remettent en question le fonctionnement de la frontière en évoquant la figure du nomade-machine de guerre, mais aussi en proposant une représentation problématique des espaces nationaux.

## **B. Imbrications des espaces nationaux et morcellement interne**

### *a. La Goutte d'or : des frontières de l'imagination aux frontières nationales*

Avant 1962, les partisans de l'Algérie française avaient pour habitude de dire que « la mer Méditerranée coulait entre la société de la Métropole et l'Algérie française comme la Seine traversait Paris » (Durand 60). C'est dire le degré d'intégration entre les deux espaces qui était perçu à l'époque. Le choc de la décolonisation et le changement du tracé de la frontière constitua donc pour une partie de la population française, pieds-noirs inclus, un traumatisme. Le personnage principal de *LGO* est un oasien qui n'a jamais dépassé les limites de sa palmeraie et qui s'engage dans un long voyage au cours duquel il découvre son pays, l'Algérie, ainsi que la France. C'est à travers le regard neuf d'Idriss que le narrateur relate les traversées des frontières sud.

Un passage du roman de Tournier met en lumière combien la France et l'Algérie restent liés en dépit de l'indépendance par le biais des frontières de l'imagination. Idriss a traversé plusieurs villes algériennes ainsi que la Méditerranée et après avoir passé quelques temps à Marseille, il prend un train pour Paris où il rencontre un jeune homme français, Philippe, dont le discours sur les relations franco-algériennes révèle la manière dont les imaginaires sur l'Autre fonctionnent : « Oui, on se connaît. Chaque Français a son idée sur l'Algérie et le Sahara, même

s'il n'y a jamais mis les pieds. Ça fait partie de nos rêves » (115). Ou « de nos cauchemars » pourrait-on ajouter. En effet, le souvenir de la guerre d'indépendance a marqué l'opinion ainsi que la manière dont les ressortissants algériens étaient et sont perçus. La figure du fellagha s'est mêlée à celle de l'ouvrier immigré nord-africain. Idriss, pour sa part, explique à Philippe qu'« [e]n Algérie, on a toujours vu des Français » (115). Alors que Philippe parle d'imaginaire, Idriss fait référence à une présence concrète qui n'a pas cessé en 1962. En 1954 François Mitterrand déclarait dans un discours devant l'Assemblée nationale « l'Algérie c'est la France », et ces mots résonnent encore dans les années soixante-dix.

Dans une séquence du documentaire *La saga des immigrés*, qui retrace la représentation des immigrés sur le petit écran, une jeune femme française explique l'impact que le discours de ses parents a eu sur sa manière de percevoir les immigrés algériens : « Moi j'ai grandi avec l'histoire des fellaghas, quand j'étais petite, on nous disait les Arabes s'ils vous attrapent dans la rue ils vont vous donner un coup de couteau, donc on avait des a priori qui faisaient que finalement, on les classait tous dans le même panier » (Mills-Affif et Riegel). Or, le racisme à l'œuvre dans *La goutte d'or* élide cet épisode de l'histoire et Idriss est perçu plutôt par le prisme d'un orientalisme simpliste par lequel l'Algérie c'est le désert, et le désert c'est Idriss. Or, ce désert, Idriss ne le connaît pas.

Le personnage fantasque du nom de marquis Sigisberg de Beaufond qu'Idriss rencontre à Paris incarne cette vision exotique et nostalgique de l'Algérie, réduite une fois de plus à un désert :

- Je vous aurais pris pour un Arabe.
- Non, je suis berbère.
- Arabe, Berbère, c'est kifkif, non ?
- Non. (129)

Le comique de cette scène naît de l'incompréhension entre les deux protagonistes. L'un est totalement ignorant, l'autre reste calme et déterminé. Le marquis ne fait pas la différence entre les Arabes et les Berbères, et utilise un mot justement emprunté de l'arabe, « kifkif », pour signifier l'équivalence des deux termes. De nombreux personnages rencontrés sur sa route voient en Idriss une incarnation du désert et comme un commentateur du roman l'a fait remarquer, « ceux qui le voient, voient autre chose » (Pezechkian-Weinberg 124). Le marquis le lui dit sans ambiguïté : « Je te regarde et je me dis : c'est le Sahara qui vient à moi ! » (150). Pour une prostituée que le jeune oasisien rencontre à Marseille, « [il] sent encore le sable chaud du Sahara ! » (129).

Cette imbrication imaginaire des deux pays trouve aussi sa manifestation dans le traitement de l'espace. Idriss quitte son oasis natale et rejoint la ville de Béni Abbès. C'est la première fois qu'il part de son village. Dans cette ville, il découvre ce qu'est une dune de sable (83), il prend conscience de son appartenance sociale et de la ségrégation de l'espace et enfin c'est dans cette ville qu'il est pour la première fois confronté à une image de lui et de sa culture représentée par l'Autre. La première frontière est franchie à bord du camion Renault de Salah Brahim et marquée par la traversée d'un oued en crue. Le passage du gué annonce chez Chrétien de Troyes l'entrée du chevalier dans un univers merveilleux. Idriss, quant à lui, pénètre dans l'univers éblouissant de la ville. À Béni Abbès, il découvre l'hôtel Rym et la piscine municipale, deux endroits auxquels il n'a pas accès.

Toujours dans le rôle du touriste qui découvre, Idriss se mêle invraisemblablement à une foule de touristes français du troisième âge et entre dans un musée du CNRS dédié au Sahara. Le musée, évoqué plus haut, constitue un espace particulier dans la relation à l'autre et le roman de Tournier le problématise. Déjà en 1953, Alain Resnais et Chris Marker dans leur film

documentaire *Les statues meurent aussi* se proposaient de réfléchir sur l'institution muséale et la classification qui y était faite de « l'art nègre ». Une des remarques introductrices du film s'applique au passage de *La goutte d'or* concernant le musée :

L'art nègre, nous le regardons comme s'il trouvait sa raison d'être dans le plaisir qu'il nous donne. Les intentions du nègre qui le crée, les émotions du nègre qui le regarde, cela nous échappent. Parce qu'elles sont écrites dans le bois, nous prenons leur pensée pour des statues et nous trouvons du pittoresque là où un membre de la communauté noire voit le visage d'une culture.

Tel semble bien être le but du musée qu'Idriss visite : offrir du pittoresque aux touristes. Le musée peut être défini comme un endroit où le contrôle du sens d'une culture se réalise par l'agencement d'artefacts. À travers cet agencement, un certain discours sur l'Autre émerge. Plus récemment, les controverses soulevées par la création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration ont réactualisé les réflexions concernant l'articulation des concepts clé que sont l'art, l'histoire et la part de l'état dans le projet muséal. Dans le roman de Tournier, le musée de Béni Abbès est contrôlé par une institution française qui simplifie à outrance le discours sur l'autre et est plus proche de l'industrie touristique que du monde de la recherche.

La ville de Béni Abbès est associée historiquement à un personnage qui n'est pas mentionné dans le roman de Tournier à ce moment précis du texte, mais qui sera évoqué plus tard, lorsqu'Idriss sera en France, on veut ici parler de Charles de Foucauld. Ce dernier représente une figure majeure de l'histoire de la colonisation de l'Algérie. D'abord militaire engagé dans la conquête, aussi appelée « pacification », il s'installa plus tard à Béni Abbès et y créa un ermitage où il entreprit de traduire les évangiles dans la langue des Touaregs. Il fut tué par un groupe local, ce qui lui valu d'être béatifié par Rome en 2005. L'architecture même de l'hôtel Rym évoqué précédemment, a été influencée par cet ermitage. Le personnage historique

de Charles de Foucauld, figure de martyr, incarne la grandeur de la France et en creux, la sauvagerie qui caractérise les mœurs des locaux.

Une fois à Paris, Idriss rencontrera de nombreux personnages loufoques dont le marquis Sigisbert de Beaufond. Comme le note Pary Pezechkian-Weinberg, « le discours de Sigisberg est criblé d’allusions aux films et aux romans sur la légion » (126). Le marquis apparaît ainsi comme une caisse de résonance d’une multitude de discours ethnocentriques et de stéréotypes sur l’Algérie et le Sahara. C’est ce personnage qui évoque Charles de Foucauld. Il fait le récit de sa vie et relate sa propre expérience dans le désert, expérience qui semble d’ailleurs être inventée de toutes pièces, ou en tout cas fortement inspirée par d’autres. Le marquis commence par parler de son enfance et de son caractère rebelle. Il explique ensuite qu’il s’est engagé dans la légion. Après ça, il fait référence au film de Julien Duvivier, *La Bandera*, cite Pierre Renoir et mentionne le bestseller de Pierre Benoît *L’Atlantide* – qui inclut d’ailleurs un personnage qui n’est pas sans rappeler Charles de Foucauld (130-131) : « Et derrière tout ça, [dit-il à Idriss] la vision mystique de Charles de Foucauld le saint de l’Assekrem » (131).<sup>87</sup> Le marquis et son « idée » du désert se basent sur des représentations filmiques et littéraires. La figure du martyr, Charles de Foucauld, ajoute à la dimension dramatique et rappelle en filigrane le rôle joué par la religion dans le discours colonialiste.

L’armée française est également évoquée par le biais de références à la légion. Arrivée à l’orée de Béni Abbès, Idriss passe la nuit dans un village en ruine « [v]idé de ses habitants par la Légion étrangère au début de la guerre » (71). Alphonse Daudet, dans un de ses contes, évoquait la violence des indigènes du désert. Le narrateur de *LGO*, souligne quant à lui celle de l’armée française. La violence de cette institution militaire fait la une des journaux en novembre 1983,

---

87. La figure de Charles de Foucauld est également réactualisée dans le film récent de Xavier Beauvois *Des hommes et des dieux* (2010) évoquant l’assassinat des moines de Tibhirine en Algérie en 1996.

l'année de la Marche des beurs, lorsque l'on apprend qu'en France un Algérien de vingt-six ans a été battu, torturé puis défenestré d'un train par un groupe de légionnaires ivres. Dans le train qui le mène à Paris, Idriss ne rencontrera pas de légionnaire mais Philippe, un jeune Français ayant sa propre « idée » sur l'Algérie. Le désert constitue un des termes les plus chargés de sens dans le roman. En pénétrant à Béni Abbès, Idriss trouve de nombreuses empreintes de la France à travers l'industrie touristique, le C.N.R.S. et son discours pseudo-scientifique français sur le désert, ainsi que l'histoire de la ville hantée par des personnages historiques (Charles de Foucauld et la Légion). Le franchissement de cette première frontière et la découverte de Béni Abbès correspondent donc bien pour Idriss à un choc.

Lorsqu'il arrive à Béchar, il découvre la première ville de son parcours (Béni Abbès n'est qu'une petite commune). Alors que « [p]our l'Européen, [il n'y avait] rien de moins pittoresque que Béchar [...] [p]our Idriss, c'était la découverte d'une autre planète » (92). À Béchar, il se retrouve dans le studio de photographie d'un dénommé Mustapha qui lui offre sa première rencontre avec Paris (93) à travers une toile de fond représentant la capitale, un Paris condensé, insensé et inouï aux portes du désert. La France est présente en Algérie par le biais de ses institutions, de ses touristes, de ses investissements économiques et des diverses empreintes qu'elle a laissées dans l'espace. Le dépaysement est donc ressenti à Béni Abbès et à Béchar. À Oran, Idriss n'est déjà plus surpris du paysage. Par ailleurs, la description de la ville d'Oran ressemble étrangement à celle d'une banlieue française. Le narrateur mentionne les « H.L.M. », les « façades lépreuses », les « antennes de télévision », le « ciel gris » et « la désolation » (92). Idriss, peu impressionné se demande : « C'était donc ça le nord ? » (92).

Un peu plus tard, lorsqu'il arrive à la cité phocéenne, Idriss est « déçu au total de se sentir si peu dépaycé sur cet autre rivage de la Méditerranée » (121), et ne voit pas de différence

majeure entre Oran et Marseille, et pourtant, il est bien dans un autre pays, et il a bien traversé une frontière géopolitique : « Marseille était une ville du sud, Oran une ville du nord » (106). Le « choc » du dépaysement à la frontière comme moment attendu dans le parcours typique de l'immigré est désamorcé dans le récit. La frontière, Idriss l'a franchie en quittant Tabelbala.

À Marseille, Idriss traverse la place Jules Guesde où un condensé du continent africain s'est constitué : « Ayant traversé ce morceau de désert, Idriss se retrouva en Afrique en entrant dans la rue Bernard-Dubois. Ce n'était que hammams, librairies islamiques, fripiers nord-africains, petits restaurants [...]. L'impasse Tancrède-Martel, bâtie en marches d'escalier, était colonisée par des diseurs de Srouf [...] » (107). Alors que la toponymie fonctionne comme un marqueur de francité, la population et les commerces qui occupent cet espace sont africains. Le Maghreb est également reconstitué à Paris dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement et la rue de la Goutte-d'Or, qualifiée de « médina de Paris » (161) et à une autre échelle, dans le foyer Sonacotra de la Goutte d'Or. Ce quartier n'est pourtant pas assimilé à un ghetto ethnique réservé aux immigrants arabes. Deux personnages français, Achille Mage et Étienne Milan, y résident. D'une part les frontières traversées ne correspondent pas aux démarcations traditionnelles, d'autre part la périphérie s'implante dans le centre. L'Algérie se retrouve en France et la France reste en Algérie. Nord et sud deviennent pour Idriss des notions relatives et la Méditerranée ne sépare pas autant qu'il n'y paraît.

Au cours de la discussion dans le train entre Idriss et Philippe, ce dernier commente le changement de paysage et explique à Idriss que la Provence et le nord de la France ne sont pas tout à fait identiques. Valence, la ville où il se rend, dit-il, « [c]e n'est plus la même France, c'est le nord, c'est plutôt mon pays » (114). Les gens y ont un accent différent, le climat et les tempéraments diffèrent également. Comme dans le roman *Colette Baudouche*, la tension entre



identité nationale et identité régionale fait partie du discours sur l'autre et sur l'identité nationale accommodant jusqu'à un certain point une multiplicité de nuances. Philippe explique à Idriss combien la France est hétérogène, caractéristique que le jeune oasien a déjà remarqué dans son propre pays. Le pays, c'est aussi la région.

b. *Un Aller Simple* : fragmentation du territoire national

Alors que dans *LGO* la frontière nationale entre la France et l'Algérie située dans la Méditerranée (Deleuze et Guattari explique que la mer ou l'océan représente comme le désert un espace lisse sur lequel les États tentent de maintenir des limites) est désamorcée et que le récit insiste sur l'imbrication des espace français et algériens, *UAS* propose de remettre en question la frontière nationale en exposant la multiplicité de frontières internes qui fragmentent le territoire nationale et l'existence d'espace de résistance comme les quartiers nord de Marseille mentionnés plus haut. On retrouve dans le roman de van Cauwelaert des références à la diversité régionale de la France. Aziz est Marseillais, le préfet et d'autres sont associés à la capitale – ces personnages sont généralement tournés en dérision dans le récit – et Jean-Pierre Schneider, l'attaché-humanitaire d'Aziz qui doit le réinsérer au Maroc vient quant à lui de Lorraine.

Le roman de Barrès *Colette Baudoche* illustre comment le régionalisme peut potentiellement contredire le discours national. Dans *Un aller simple*, Marseille constitue une autre région frontière. Si la ville est caractérisée par la variété des cultures représentées, on est cependant loin d'un multiculturalisme utopique puisque le roman décrit l'espace marseillais comme une série de zones qui certes ne sont pas imperméables, mais qui demeurent distinctes. La ville consiste en une série de frontières : celle existant entre Marseille-Nord et le reste du

territoire appelé « Marseille, côté français » (12), celle séparant l'école de police des « deux cités chaudes » (15) environnantes, et la frontière entre Vallon-Fleuri (le quartier gitan) et le reste de la ville. Même s'il est finalement arrêté sur la frontière du quartier gitan (20), ce personnage traverse constamment les frontières à l'intérieur de la ville car il maîtrise les codes implicites de circulation dans la ville. Pour voir Lila en toute quiétude et pour ménager les sensibilités de la communauté tsigane – Aziz n'est pas considéré comme un membre à part entière du groupe – il lui donne rendez-vous en dehors de Vallon-Fleuri.

Le terrain de foot représente un espace problématique pour le jeune homme car il doit affirmer son appartenance et soit faire partie de l'équipe de Vallon-Fleuri, soit être dans celle des beurs du Rocher-Mirabeau. Pour résoudre le problème, Aziz décide très vite de jouer le rôle de l'arbitre. En ce qui concerne les conflits entre différents quartiers, Aziz se débrouille pour ne pas y participer. En marge de la communauté tsigane, en marge du groupe des beurs, Aziz parvient tout de même à négocier ses appartenances multiples et partielles.

Louis Bertrand décrit dans *L'Invasion* une ville de Marseille sous l'assaut d'une population italienne, puis « cosmopolite » (terme à connotation xénophobe dans ce contexte), et UAS, presque un siècle plus tard, dépeint Marseille comme une ville d'étrangers aux quartiers clairement délimités par ethnie.

Contrairement aux tsiganes dont on signalait plus haut qu'il concevait l'identité comme déterritorialisée, pour Aziz Marseille demeure une référence cruciale par laquelle il se définit, en dépit d'un manque de récit des origines. Aziz se considère d'abord et avant tout comme marseillais. Lorsqu'il est arrêté, il invoque à deux reprises son identité marseillaise, « visible » selon lui, pour se révolter contre la décision de déportation :

Je suis Aziz, fils d'Ami 6 de chez Citröen, et je suis de Marseille, comme toi, enfin Pignol, quoi, merde! Ça se voit, ça s'entend ! (26)

Moi j'étais Marseillais, de cœur, d'accent et de naissance – en tout cas j'avais le bénéfice du doute, et si on devait me conduire quelque part c'était au virage de la Frioune : mon pays c'était les Bouches-du-Rhône, ma cité Vallon-Fleury et mon équipe l'OM. (28)

Dans ces deux passages, l'identité régionale supplante la nationalité française. Dans *Colette Baudouche* déjà, on remarquait combien l'identité lorraine tendait à saturer le texte au point de reléguer l'identité française au second plan. Aziz insiste sur la ville de Marseille mais également sur l'accent qui caractérise ceux qui y habitent. Cet accent et son allégeance à l'O.M. constituent pour lui les preuves irréfutables qu'il n'est pas un étranger. Ces deux preuves devraient compter à ses yeux autant que la valeur d'un passeport.

En arrivant au Maroc, Aziz se sent pour la première fois étranger. Même si en apparence, comme il le souligne, « la foule de Rabat [...] ressemblait à celle de Marseille » (58), il est conscient de ne pas appartenir à la population : « ce n'était pas ma faute si j'étais marseillais » (58). La langue apparaît comme un élément identitaire fondamental qui le différencie de ses faux compatriotes. Comme dans l'Algérie de la *LGO*, le Maroc d'*UAS* attire les touristes français. Le tourisme, et plus particulièrement le Club Med représentent le moyen par lequel la France garde une présence dans son ancien protectorat. Cette présence n'est pourtant pas abordée de la même manière dans les deux romans pour la simple raison que l'Algérie était une colonie de peuplement puis partie intégrante du territoire national, contrairement au Maroc qui n'a jamais été intégré à la métropole. Dans le roman de van Cauwelaert, le tourisme est envisagé comme une activité mettant en danger l'environnement naturel des pays de destination et permettant la commercialisation de la culture marocaine pour des touristes français avides d'exotisme. Dans un passage du roman, Aziz décrit la rixe éclatant entre les touristes de Morocco Tour et ceux d'Oasis Travel pour obtenir les produits d'une boutique de souvenirs.

Lorsqu’Aziz, Jean-Pierre, l’attaché humanitaire chargé de réinsérer Aziz au Maroc, et Valérie, la guide, s’en vont chercher la ville imaginaire d’Irghiz d’où, d’après le mensonge d’Aziz, il serait originaire, Jean-Pierre, s’opposant au tourisme Club Med, propose de faire le trajet en cherchant à mieux connaître la culture marocaine. Jean-Pierre veut, pour les besoins du roman qu’il a entrepris d’écrire, cerner l’authenticité du Maroc. Ainsi, il refuse de coucher à l’hôtel et préfère vivre chez l’habitant. Le roman propose donc deux manières d’appréhender l’Autre : soit en exploitant ses ressources, soit en maintenant une fascination suspecte pour la culture de l’Autre.

### **C. Remise en question de l’identité nationale**

#### **a. Idriss, un étranger aux visages multiples**

Dans *LDO*, la dimension spatiale met en lumière le caractère abstrait des frontières nationales que des liens établis durant les périodes coloniale et postcoloniale désamorcent. Idriss est un personnage qui a lui seul totalise l’histoire des maghrébins. À différents moments de son parcours, Idriss traverse des frontières et se voit attribuer par le regard de l’Autre des visages différents. Idriss est tour à tour un Algérien exotique, un travailleur algérien immigré et un beur. C’est en ceci qu’il totalise les représentations de l’Algérien en France une fois la frontière de son oasis natale franchie.

Le premier cliché, dans les deux sens du terme, correspond à la photo prise par la femme blonde dans le désert à Tabelbala. Il s’agit d’une photo d’Idriss le berger, entouré de ses bêtes au milieu d’une étendue désertique. La voiture de la femme blonde est une Land Rover,

littéralement un véhicule de « pirate des terres » ou un véhicule destiné à l'exploration d'un espace inconnu. Le cliché saisit le regard anthropologique et ethnocentrique de la touriste à la recherche du pittoresque dans l'Autre. Après cet épisode, Idriss n'est plus le même, il a été dédoublé et rentre chez lui en sachant qu'il va lui falloir aller chercher cette photo qui a peut-être déjà passé la frontière.

Le second cliché est pris à Oran, plus tard, lorsqu'Idriss doit obtenir deux photos d'identité nécessaires à l'obtention de son passeport. Arrivé dans la cabine du photomaton, le jeune garçon insère les pièces après quoi une série de flashes éblouissants s'empare de son image qui lui est délivrée quelques minutes plus tard. À sa grande surprise les photos qu'il découvre ne sont pas celles de son visage. Deux d'entre elles notamment sont celles « d'un homme barbu » (95). Cette image d'un homme barbu est la photo qui va être fixée sur son passeport et qui fixera son identité aux yeux des autorités. Non seulement personne ne remarque le décalage entre la photo et la réalité à son entrée dans le ferry, mais personne n'y prête attention à son arrivée en France. On ne semble pas distinguer la différence entre un jeune garçon de quinze ans et un homme barbu. Cet homme barbu est la représentation typique du candidat algérien à l'immigration. Le cliché est si puissant qu'il nivelle les différences jusqu'à oblitérer des dissemblances évidentes.

Arrivé à Paris, Idriss est inopinément engagé sur le tournage d'un spot publicitaire dans lequel il joue le rôle d'un balayeur, emploi qu'il occupe par ailleurs à ce moment-là pour la mairie du XVIII<sup>e</sup> arrondissement. La photo de l'homme barbu sur son passeport le rattrape et Idriss devient balayeur improvisé des pavés parisiens. Achille Mage, le metteur-en-scène trouve en la figure du jeune balayeur le rôle de l'Arabe qu'il recherche pour sa publicité. L'Arabe, en effet, ne peut jouer que le rôle de l'Arabe. Ce cliché – ici dans le sens de stéréotype – de l'Arabe

balayeur des rues parisiennes est repris plus tard dans le roman lorsqu'Aziz écoute une chanson de Béranger :

Quelques bateaux d'esclaves pour balayer les rues  
Ils se ressemblent tous avec leur passe-montagne  
Ils ont froid à la peau et encore plus au cœur. (168)

La caméra de Mage capture l'image de l'Arabe, celui qui nettoie la France, celui qui effectue les tâches dédaignées par les nationaux. Encore une fois, son jeune âge échappe à ceux qui le regardent. Même si, comme William Cloonan le fait remarquer, Idriss « reject[s] the images that others impose upon himself and those around him » (468), il n'en demeure pas moins qu'il ne parvient pas à imposer qui il est vraiment et reste impuissant face à la force des représentations des autres.

La question de la capacité d'intégration limitée des immigrés algériens à la société française a été au cœur d'une représentation raciste du groupe au cours du temps. *LGO* évoque ce stéréotype de l'immigré algérien incapable d'assimilation dans un passage mystérieux. Aziz est chargé par Achille Mage de mener le chameau utilisé sur le tournage d'une publicité dans un abattoir du XVI<sup>e</sup> arrondissement. Arrivé à destination après avoir effectué le trajet à pied de nuit dans un Paris labyrinthique, Idriss se voit refoulé par les ouvriers de l'abattoir. Il se retrouve au petit matin au Jardin d'Acclimatation. Le chameau a non seulement évité l'abattoir, mais il trouve l'âme sœur dans le Jardin. Il s'est « acclimaté » sans aucun problème. On ne peut en dire autant d'Idriss qui reste en marge, seul. Dans le « Palais des miroirs déformants » (159), il observe son corps déformé en contraste total avec l'atmosphère harmonieuse dans laquelle se meut le chameau. Idriss repart sans avoir trouvé son « Jardin d'Assimilation. » Le Jardin d'Acclimatation de Paris est un endroit de la capitale directement lié à l'idéologie coloniale

raciste puisque c'est dans ce jardin que furent organisées des expositions d'êtres humains « exotiques. »<sup>88</sup>

L'histoire de l'Algérien resterait incomplète sans une référence à la guerre d'Algérie et *LGO* offre cette image de l'Algérien en guerre dans un des passages les plus loufoques du roman. Idriss est à Paris et il se rend à la société Glyptoplastique de Pantin à la demande d'un dénommé Bonami pour que l'on puisse faire un moule de son corps qui servira à peupler les vitrines des magasins Tati. Dans cette scène, la violence est atténuée par le comique de situation. L'endroit est à mi-chemin entre le laboratoire d'un savant fou et l'ancre d'une bête féroce. Un racisme pseudo-scientifique latent s'inscrit dans le décor : « et, on ne savait pas pourquoi, une planche sur laquelle pointaient huit nez roses avec écrites en belles lettres rondes leur caractéristique respective : droit (grec), épaté (race noire), busqué (race rouge), tombant, camard, aquilin, bourbonien et retroussé » (214). Le classement racial des nez est suivi d'une référence aux statues de cire de deux hommes politiques français, Vincent Auriol et Édouard Herriot, le tout situé dans une pièce connexe d'une autre partie du laboratoire qui abrite un « Christ en croix de cent quatre-vingts centimètres » (214).

La séance de moulage que l'on fait subir à Idriss s'apparente à une séance de torture. Les termes techniques décrivant l'engin qui va permettre la prise d'empreintes sont à eux-seuls barbares : « la cellule de moulage » (185), une « cuve électriquement chauffée » (185), « un palan, fixé à une poutre du toit et terminé par une barre de trapèze » (185). Idriss est à juste titre « épouvant[é] » (185). C'est alors que la séance de torture commence : « On le plaça torse nu devant une table sur laquelle était posée une bassine d'alginat. [...] Idriss prit son souffle et piqua du nez dans la bassine. Une main pesant sur sa nuque le fit plonger jusqu'aux oreilles. [...]

---

88. Voir à ce sujet l'ouvrage de Nicolas Bancel *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines* (La Découverte, 2004).

Au bout d'une minute environ, il se redressa à demi asphyxié. [...] il y laissa ses cils et ses sourcils » (186). Ce passage évoque la scène inaugurale du film de Pontecorvo, *La Bataille d'Alger* (1966). La torture pratiquée par l'armée française pendant la guerre d'Algérie requerrait l'utilisation de bassines d'eau et de chocs électriques pour faire avouer les prisonniers algériens. Le roman de Tournier rejoue ce sombre chapitre de l'histoire sur un autre mode. Mais dans *LGO*, on ne veut pas faire avouer Idriss quoi que ce soit. On désire plutôt s'emparer de son image, l'en dépouiller, le réifier, l'ensevelir vivant dans une pâte qui l'emprisonne. Les mannequins ainsi créés seront exposés par la suite dans les magasins Tati, enseigne associée aux immigrés maghrébins aux revenus modestes.

Idriss, en franchissant les limites de Tabelbala, passe par une série d'étapes au hasard de ses rencontres, au cours desquelles il prend différents visages. Au bord de Tabelbala, à Oran ville-frontière, puis dans la rue Richomme dans le quartier de la Goutte-d'Or, au Jardin d'Acclimatation de Paris, et à Pantin dans la banlieue parisienne, Idriss est tour à tour le berger oasien exotique, le travailleur immigré algérien et le combattant algérien. Il n'est pas seulement un immigré et certains passages du roman l'assimilent à un beur, un descendant d'immigré.

Parce qu'il est encore un enfant et qu'il ne semble pas avoir de problèmes pour s'exprimer en français, Idriss se fond sans difficulté dans l'image du jeune de la deuxième génération. Après quelque temps dans la capitale française, il se met à passer son temps libre dans un bar, l'Électronique, et lit des bandes dessinées. Un jour, alors qu'il se trouve dans ce bar, il voit une jeune femme blonde qu'il prend pour la femme ayant pris une photo de lui à Tabelbala. Confus, il finit par l'aborder ce qui lui vaut d'être frappé par un homme et d'être mené au commissariat. Dans cette scène en apparence simple s'articule le lien entre première et deuxième génération d'immigrés.



On notait au début du chapitre que le roman de Tournier bien que publié peu après *La Marche des beurs* ne traite pas de cette génération. Or, tout n'est pas si simple et la dimension temporelle n'est pas rationnelle, ni réaliste. On pourrait avancer que le roman de Tournier ne fait aucune mention des beurs tout simplement parce qu'il ne couvre pas cette période des années quatre-vingts. On pourrait aussi penser après une première lecture que le roman se déroule dans les années soixante-dix puisqu'Idriss a pu bénéficier de la carte délivrée par l'O.N.A.M.O. et que cette institution n'est plus en vigueur après 1973 comme le mentionne l'auteur dans une note de bas de page. Or, d'autres éléments s'opposent à cette interprétation et révèlent un traitement particulier de la temporalité.

La musique entendue dans le bar nous renseigne sur la période à laquelle se passe la scène. Les paroles de trois chansons sont insérées dans le récit. Le passage s'ouvre avec un couplet d'une chanson de l'artiste Béranger intitulée « Mamadou m'a dit. » Cette chanson engagée de 1979 évoque l'exploitation de l'Afrique par le colonisateur. Cette chanson est donc produite six ans après la suppression de l'O.N.A.M.O. S'est-il passé six ans depuis qu'Idriss a obtenu son passeport à Oran ? Aucun élément dans le texte n'indique ceci. Vient ensuite une chanson de Renaud qui a pour titre « Deuxième génération » et qui date de 1983. La scène se passe donc au plus tôt en 1983, c'est-à-dire au moins dix ans après l'arrivée d'Idriss en France. La chanson de Renaud met quant à elle en scène le discours d'un jeune garçon de quinze ans – l'âge d'Idriss lorsqu'il est à Tabelbala – nommé Slimane « issu de l'immigration. » La délinquance et la rébellion caractérise son existence.

Le dernier intermède musical correspond à une autre chanson de Béranger « Je ne veux plus le savoir » datant elle aussi de 1979 et qui évoque l'immigration et le traitement des maghrébins par la police et la société françaises. L'insertion de ces textes dans le récit bouleverse

non seulement la trame narrative – puisque l’on alterne entre les actions d’Idriss et la chanson qui s’impose régulièrement sur l’action – mais également la trame temporelle. Sans suivre les conventions du roman réaliste, on passe donc des années soixante-dix – comme indiqué depuis la traversée en ferry d’Oran à Marseille – aux années quatre-vingt en un clin d’œil sans que ce saut ne soit explicitement annoncé ou ménagé dans la narration.

Le contenu des chansons crée un pont entre l’évocation de la première génération d’immigrés et leurs descendants. La première chanson de Béranger est suivie d’un commentaire du narrateur concernant l’évolution des goûts musicaux entre les générations. Le narrateur omniscient note que les chanteurs comme « Idir le Berbère, [...] Djamel Allam, [...] Meksa [...] on ne les comprend plus » (165) et que la nouvelle génération, la deuxième, leur préfère Béranger et Renaud qui eux chantent en français, précise-t-il. Le narrateur souligne ici le décalage linguistique entre les deux générations. Il n’est pas rare en effet que la deuxième génération ignore la langue des parents. Étant nés en France, leurs références culturelles diffèrent de celles de leurs parents. Ce changement de goût marque le décalage entre les générations.

Alors que les six lignes des paroles de Béranger retranscrites dans le texte évoquent l’exploitation de l’Afrique par le colonialisme, les six lignes des paroles de Renaud abordent quant à elles la délinquance parmi les jeunes de la seconde génération. Les deux chansons permettent ainsi de mettre en parallèle les deux époques ainsi que la continuité de la discrimination. Une fois de plus, Idriss est confronté à un double portrait de lui véhiculé par les chansons qu’il entend dans le bar.

Ces chansons ne constituent pas seulement un élément de l’atmosphère, elles agissent directement sur le déroulement de l’action. Le volume de la musique allié à l’effort de concentration pour la lecture de la bande dessinée, et soudain c’est la désorientation. Idriss entre

dans un état second. « Le juke-box hurle de plus belle » (169) et c'est le chanteur Renaud qui prend le relais, toujours dans le personnage de Slimane qu'il campe le temps d'une chanson. Ce couplet évoque la mort d'un policier et les représailles à venir. C'est après la dernière phrase de la chanson, « J'ai envie d'tout casser... » (169), et les points de suspension qui appellent à l'action qu'Idriss sort de son mutisme, se lève et aborde une femme blonde au bar qu'il confond avec celle de sa bande dessinée, elle-même prise pour celle de la Land Rover de Tabelbala.

C'est le point de non-retour puisqu'il suit le cours de son imagination et se perd dans son fantasme : il traverse une frontière interdite. La femme blonde du bar se sent agressée et Idriss finit au sol avec un œil au beurre noir (171) avant l'arrivée des autorités qui l'emmènent au commissariat. La chanson est rattrapée par la réalité d'une manière insolite. Cette section du roman constitue la seule mention du sort de la deuxième génération « issue de l'immigration. » À travers les paroles des trois chansons, les liens entre la colonisation et l'immigration sont tissés. Le temps de ces chansons, invraisemblablement alternées, Idriss devient un personnage improbable pris entre deux générations, entre deux discours. Son histoire aussi particulière soit-elle est absorbée par l'Histoire. Comme pourrait l'être Slimane de la chanson de Renaud, Idriss finit au poste de police pour s'être permis d'importuner la femme blonde. Il s'est conformé sans le savoir aux paroles des chansons. Pour ce délit, Idriss est fiché au commissariat. On recueille ses informations personnelles et on prend sa photo. Cette photographie prise par les autorités n'est pas celle d'un homme barbu, mais celle du jeune délinquant maghrébin, la « vraie tête d'assassin » (171) typique des banlieues. Idriss est d'autant plus un criminel en herbe qu'il va, dans la scène finale, récidiver comme le stéréotype l'impose.

Le roman *LGO* est constitué de passages qui retracent différents aspects de la représentation du maghrébin. L'image du berbère indigène laisse place à celle de l'immigré

travailleur qui quitte son pays pour ne trouver qu'emplois précaires et racisme. Le Maghrébin est celui qui ne se mêle pas, qui ne s'intègre pas alors que le chameau lui-même parvient à trouver son petit coin de paradis au Jardin d'Acclimatation. D'autres passages mettent à jour en pointillé la mémoire enfouie de la guerre d'Algérie et l'implantation des familles maghrébines dans le paysage métropolitain. Le roman ne manque pas non plus d'inclure la photo du jeune délinquant d'origine nord-africaine qui agresse les femmes et vandalise le pays. Ces images-clichés incluent des représentations de la première et de la seconde génération et font ressortir les liens existants entre les deux.

b. La fiction de l'identité nationale et les identités fictives dans *UAS*

Dans *UAS*, il ne s'agit pas d'éliminer les frontières mais au contraire d'en exposer la multiplicité. La frontière nationale est conçue comme une des manières d'articuler l'identité mais elle est loin d'être la seule. Le nom même d'Aziz rappelle qu'au cœur de l'identité se trouve la contingence. Cette conception du pouvoir des mots est au cœur de ce personnage. Aziz explique qu'il fut trouvé dans une voiture de marque Citroën, modèle AMI 6. C'est donc ce lieu d'origine, qui est aussi le lieu où ses parents sont morts, qui devient son nom. Avec le temps, les gitans l'abrègent en A6, qui se déforme et devient progressivement « Aziz. » La marque française Citroën aurait par ailleurs choisi d'appeler ce véhicule AMI 6 pour le jeu de mot que cela produisait : l'AMI 6, en anglais « la misses. » On passerait donc d'une origine française (marque Citroën), à une origine anglaise (le jeu de mot du « modèle ») à une origine arabe (Aziz), le tout compliqué par un nom de famille turc, Kemal, qui lui est attribué par hasard lorsqu'il se procure un faux passeport marocain. Compte-tenu de son budget limité, Aziz ne peut s'offrir que ce passeport

marocain, moins cher que d'autres. Le nom de famille sera transformé en Kamal, sa version arabe, lorsqu'Aziz revient en France à la fin de l'histoire. Une critique voit en ce nom une « chimère » (Kauffmann 83). En effet, l'instabilité du sens et de l'origine au cœur du nom d'Aziz constitue un bon exemple de l'impossibilité de fixer le sens qui est toujours reporté ailleurs. Bien que son nom l'inscrive déjà dans une conception instable de l'identité, Aziz est formé jusqu'en classe de sixième à l'école de la République qui lui inculque le lien fondamental existant entre territoire et identité.

Aziz se souvient avec nostalgie de son expérience à l'école :

Alors le bonheur, c'est quand je suis allé à l'école. [...] Je m'inventais une autre famille, rien qu'à moi, avec les mots et les chiffres que je pouvais changer d'ordre comme je voulais, additionner, conjuguer, soustraire, et tout le monde me comprenais. Au tableau quand je récitais les batailles et les fleuves, on m'écoutait comme si c'était mon histoire à moi. [...] La plus belle des récompenses, pour moi, c'était d'apprendre le relief et le climat d'un pays, pas seulement parce qu'on en vient, mais simplement parce qu'il existe. (10)

Dans ce passage, l'école est associée au vocabulaire de la famille et au sentiment d'appartenance à un groupe. Il s'agit d'un lieu où les identités nationales se forment. Le tableau de Bettanier, *Colette Baudoche* et *Baltus le Lorrain* soulignent l'importance de ce milieu de l'éducation dans le contexte du discours nationaliste. L'école a été investie depuis la Troisième République d'une mission : former les citoyens républicains, ce qui représente un programme vaste et vague. Dans les colonies aussi on enseignait aux indigènes la géographie et l'histoire de France.<sup>89</sup> L'école constitue donc un espace où les idéologies sont transmises.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'école a évolué et est la cible de nombreuses critiques, notamment concernant sa capacité à socialiser et à intégrer.<sup>90</sup> Le roman de Didier Van

---

89. Voir le documentaire intitulé *La France est un empire* et la couverture utilisée pour la version DVD sur laquelle on voit un « indigène » à l'école montrant du doigt la France sur une carte.

90. Voir le film de Laurent Cantet *Entre les murs* (2008).

Cauwelaert tend à démontrer le contraire. Si quasiment rien n'est divulgué des relations entre Aziz et ses camarades de classe, on sait cependant qu'il se sentait intégré par le simple fait de partager des connaissances sur le pays qu'ils habitaient tous. La référence aux disciplines de l'histoire et de la géographie souligne combien la généalogie et la dimension concrète de l'espace se conjuguent pour conférer à la nation sa réalité. L'intériorisation des limites du territoire et du passé ancre le sentiment d'appartenance nationale. Dans cette description de l'école, Aziz présente l'identité comme résultant d'un acte de performance, autrement dit, la construction de l'identité ne peut se faire que par l'autre et par sa reconnaissance. Aziz entretient une relation complexe avec les mots. Il ne parvient pas toujours à exprimer ses sentiments et est mal compris à de nombreuses reprises comme s'il ne maîtrisait pas complètement ce code. À l'école, le code de communication et de reconnaissance par l'autre consiste en l'apprentissage et la récitation d'un certain nombre de données préétablies, pas de risque donc d'être mal compris. Le reste de la classe l'accepte : « tout le monde [l]e comprenait » et « on [l]'écoutait comme si c'était [s]on histoire à [lui] » (110).

La performance au cœur de l'identité n'est pas la seule caractéristique exprimée dans ce passage concernant l'expérience d'Aziz à l'école. La dernière phrase du passage cité plus haut renferme une certaine éthique qui dépasse l'idéologie de l'identité nationale : « La plus belle des récompenses, pour moi, c'était d'apprendre le relief et le climat d'un pays, pas seulement parce qu'on en vient, mais simplement parce qu'il existe » (10). Encore une fois la géographie constitue la matière de prédilection du protagoniste. Selon lui, cette discipline est importante pour deux raisons : d'abord parce qu'elle permet d'articuler notre identité à un espace d'origine particulier : « parce qu'on en vient. » Ensuite, la géographie d'un pays mérite aussi d'être connue « simplement parce qu'il existe » et non plus seulement en rapport avec soi. La géographie, dans

ce cas-là, est appréhendée en dehors de toute notion d'identité. Or, dans la majorité des systèmes éducatifs, on enseigne aux élèves la géographie du pays dans lequel ils se trouvent, pour la simple raison qu'ils s'y trouvent. Aziz pointe du doigt une évidence qui n'en est pas forcément une. Il considère qu'il est tout aussi important d'apprendre la géographie pour la géographie.

Cette discipline que l'on a tendance à considérer comme une science objective et qui ne consisterait qu'en une liste de noms et de chiffres est aussi travaillée d'idéologies. Il suffit de se souvenir de la théorie des climats expliquée par Montesquieu et la manière dont la géographie articule une hiérarchie des races. Plus tard, la géographie fut étroitement liée à l'entreprise de la colonisation, comme en témoigne ce passage datant de 1978 revenant sur cette période : « Le géographe doit donner au colonisateur toutes les notions géologiques, climatologiques, botaniques, ethnographiques propres à le renseigner sur la valeur véritable des contrées. Car ce qui compte, ce n'est pas tant l'étendue des territoires soumis, que leur richesse en hommes et en ressources diverses » (Broc 328-329). Plus généralement, les questions posées par cette discipline touchent directement à la définition de la nation. Le vœu pieux (ou naïf) d'Aziz d'apprendre le relief et le climat des pays débarrassé de toute idéologie fait de ce personnage un utopiste, terme qui lui est d'ailleurs attribué par son ami Pignol (6). Encore une fois la sémantique redouble l'ironie puisqu'en effet le concept d'utopie (étymologiquement « en aucun lieu ») rappelle l'absence de lieu d'origine d'Aziz. Son éducation à l'école publique permet à Aziz de trouver une famille d'adoption et un récit d'origine calqué sur l'histoire et la géographie de la nation. Pourtant, comme on l'a vu, le jeune homme pressent que le lien entre territoire et identité n'est pas un lien nécessaire. Dans la deuxième phase de son éducation, Aziz continue de déconstruire ce lien.

La seconde étape de l'éducation d'Aziz est étroitement liée à un ouvrage qu'il va lire, relire et interioriser au point d'en faire sa référence. Ce livre intitulé *Légendes du monde* est un atlas qui lui a été offert par son professeur de géographie en guise de cadeau de départ. En effet, la communauté gitane imposa à Aziz de quitter le système scolaire afin de participer aux dépenses du groupe. La géographie continue de jouer un rôle majeur dans l'éducation autodidacte du personnage. En dehors de son contenu, ce livre représente pour Aziz un objet d'une très grande valeur qu'il chérit plus que tout. Quand il va en prison et apprend qu'il a perdu le livre pour toujours, Aziz est désespéré : « *Légendes du monde* c'était le cadeau d'un homme qui n'était pas obligé, qui m'avait donné la joie d'apprendre et c'était plus sacré que tout sur terre, c'était ça mes racines et on allait tout me prendre et on ne m'avait même pas retiré ma cravate pour m'enlever le courage de me pendre » (23-24). Monsieur Giraudy, le professeur de géographie avait brisé par ce cadeau l'isolement dans lequel Aziz se trouvait : il lui avait offert la transmission de savoirs en classe et lui donnait aussi un livre pour qu'il continue à apprendre. En ceci, il représente une figure paternelle qui transmet une histoire à sa descendance. Mais, encore une fois, le sens ne peut être stabilisé et la nature du livre offert subvertit la notion de récit des origines.

L'atlas est central dans le roman de Van Cauwelaert puisque plus qu'une simple collection de cartes, cet ouvrage associe une légende à chaque pays. Contrairement à un atlas typique qui inclurait des informations empiriques comme la langue parlée, le nombre d'habitants ou encore la superficie, l'atlas d'Aziz offre des narrations d'un genre particulier : des légendes, en d'autres termes des récits fictifs. D'une part, le type d'ouvrage qu'est l'atlas annonce une description ancrée dans la réalité spatiale, d'autre part le genre de la légende annonce une



fiction.<sup>91</sup> La désignation de l'ouvrage hésite entre ces deux aspects : s'agit-il d'un atlas auquel on aurait ajouté des légendes, ou, comme le titre l'indique, d'une collection de légendes illustrée de cartes ? La nature ambiguë du livre souligne un trait particulier du concept de nation. Comme Renan l'explique dans son fameux essai, « Qu'est-ce qu'une nation ? », l'histoire d'un pays constitue en grande partie une construction résultant d'une négociation entre l'oubli et la mémoire dans la conscience collective. La nature hybride de l'atlas d'Aziz souligne la dimension fictionnelle de la nation : l'imposition d'une histoire sur un territoire délimité.<sup>92</sup>

Quel est le contenu de ces légendes de l'atlas ? Au total, sept légendes sont mentionnées dans le roman. Aziz en raconte une à Lila, la jeune gitane qu'il veut épouser, mais elle ne semble pas la comprendre. Plus tard, Aziz raconte une autre légende à son ami policier Pignol, et une fois de plus c'est l'incompréhension. Le genre de la légende et le système de symboles sur lequel il est bâti ne permet pas de sens univoque. Déçu de l'imperfection de ce code de communication, Aziz se garde par la suite de partager ses histoires. Dans la majorité des cas, les légendes de l'atlas se terminent par la mort du personnage principal résultant de l'imperfection de la société des hommes. Un couple d'amants dont les parents se détestent ne peut se marier, ils sont noyés. Un homme désespérément amoureux d'une femme qui le rejette finit par mourir. Une autre légende raconte l'histoire d'un homme persécuté pour son appartenance religieuse se noyant à la fin. Tels sont quelques-uns des exemples. La particularité de ces légendes est qu'elles ne représentent pas nécessairement *un* pays, mais plutôt l'humanité et en ceci elles s'opposent au récit national qui lui se veut unique et spécifique. L'intolérance, le poids des traditions, la haine entre les hommes constituent les thèmes abordés.

---

91. Le paradoxe est inhérent au terme même « atlas » qui fait référence simultanément à une réalité géographique (la chaîne montagneuse d'Afrique du nord) ainsi qu'à la mythologie grecque. Il n'est pas fortuit qu'Aziz soit renvoyé au Maroc et qu'il invente un village dans cette région de l'Atlas marocain. Cet « aller simple » s'apparente à un retour aux origines de l'humanité.

92. Idée reprise et développée par Benedict Anderson dans son ouvrage majeur *Imagined Communities*.

Aziz filtre sa réalité de tous les jours à travers les légendes de l'atlas et leurs messages. Le texte insiste à plusieurs reprises sur la matérialité de l'objet : il pèse « trois kilos » (10), est « vieux [...] rouge [...] tout corné, [et] tout effiloché » (17). Aziz le conçoit comme un espace : « c'était ma réalité personnelle où n'entraient ni Lila ni Pignol. [...] [Il] devenait mon vrai pays, mon pays d'origine » (17). L'éducation du personnage principal d'*UAS* se réalise donc en deux étapes. L'école constitue le lieu où il développe un sentiment d'appartenance national. Lorsqu'il quitte le système scolaire, le lien entre histoire et géographie qui fonde ce sentiment se déconstruit progressivement, et les mots deviennent son refuge.

Après avoir été expulsé, Aziz se retrouve au Maroc. À partir de ce moment du roman la déconstruction du concept d'identité s'amplifie. Aziz raconte à Jean-Pierre qu'il vient d'une tribu située dans une vallée de l'Atlas marocain menacée par des travaux de grande envergure. Cette histoire est fortement inspirée d'une des légendes de l'atlas. Jean-Pierre inspirée par une telle situation, décide d'écrire un livre à la première personne relatant la vie d'Aziz. Son début de roman est, on l'apprend à la fin, la base de l'histoire que le lecteur lit. Le roman *UAS* comporte trois parties distinctes. Dans la première, Aziz est le narrateur et il raconte les circonstances de son expulsion. La seconde partie correspond au journal de Jean-Pierre dans lequel il prend des notes qui lui serviront à construire son roman. Cette partie s'achève lorsque Jean-Pierre expire, victime d'une infection dans l'Atlas marocain. Après sa mort, la narration est de nouveau contrôlée par Aziz qui explique comment il a rapatrié le corps de Jean-Pierre, et comment il a perdu le cercueil et rencontré la famille de Jean-Pierre en Lorraine. Afin de réconcilier la famille et le fils qui ne se parlaient plus depuis des années, Aziz décide de raconter une histoire rocambolesque dans laquelle Jean-Pierre est transformé en héros national, kidnappé par des ennemis.

Alors que l'identité de chacun des deux hommes, Aziz et Jean-Pierre, est distincte dans chacune des deux premières parties du roman, rien n'est moins sûr dans la troisième. En effet, dans les vingt dernières pages du roman une fusion de l'identité des deux personnages se produit. Jean-Pierre, qui avait eu pour dessein de créer un roman à la première personne, s'était efforcé de s'imaginer ce qu'Aziz, le marocain de la vallée cachée, ressentait, et ceci afin d'écrire une histoire aussi « vraie » que possible. Après sa mort, Aziz remplace progressivement Jean-Pierre dans sa famille de Lorraine : « Mes pieds trop grands dans ses pantoufles, les doigts serrés sur le stylo mordillé par ses dents, je raconte ma vie pour lui faire une préface. [...] Finalement, ce roman que Jean-Pierre voulait écrire en disant “je” avec ma voix, je crois qu'il est en train de naître. J'ai l'impression que l'auteur se sent de mieux en mieux dans ma peau » (118). Jean-Pierre quitta sa Lorraine natale pour Paris à l'âge de dix-sept ans, ce qui correspond environ à l'âge d'Aziz lorsqu'il s'installe en Lorraine dans la famille de Jean-Pierre. L'identité est dépeinte comme fluide et interchangeable. Mireille Rosello affirme que « [e]mphasizing the possibility of substitution is one powerful way of questioning the legitimacy of identities and nationalities » (2002, 179).

La fusion s'opère également dans l'écriture. Le style d'Aziz dans la première partie diffère grandement de celui de la dernière. Un des traits caractéristiques de l'expression d'Aziz au début du roman est l'utilisation du dialogue indirect et la répétition du verbe introductif « dire » (« Elle a dit... », « J'ai dit... », « J'ai dit bon » (19)), autrement dit son écriture est très influencée par la langue orale. Cette particularité disparaît à la fin où le texte est plus organisé et ressemble plus au discours écrit. Une certaine qualité poétique qui émergeait ça et là dans la première partie devient dans la dernière une caractéristique majeure du style : « À [Agnès], [...] [j]e dirai que tu nous as quittés en la tenant dans tes bras, son prénom sur ta bouche [...] »

(120).<sup>93</sup> Aziz qui au début de son histoire avait une relation problématique avec le langage, finit par maîtriser ce code en réalisant le projet de livre de Jean-Pierre. Si ce dernier avait eu pour idée d'intituler son futur roman « Un aller simple », il ne s'agit pas d'aller simple pour Aziz qui parvient à revenir en France sans aucun problème. Jean-Pierre est lui aussi symboliquement revenu chez lui, en Lorraine.

Le roman ne se contente pas d'aborder la problématique identitaire exclusivement du point de vue de l' « étranger », mais étend la réflexion. Jean-Pierre avait renié ses origines lorraines et ouvrières pour devenir fonctionnaire à Paris. Les classes sociales apparaissent donc comme d'autres lignes de faille le long desquelles les identités se construisent et se déconstruisent. On peut être étranger à sa famille, étranger à son quartier, étranger à la nation, et on peut aussi comme le rappelle Rosello « [be] both from nowhere, from an imaginary Moroccan village, and very much from Marseille, and also [become] Jean-Pierre ... » (2002, 188). La fluidité des identités dans *UAS*, si elle permet de questionner l'appartenance nationale et l'importance qui est conféré par le discours politique à cet élément, ignore le caractère presque imperméable que peut prendre la frontière nationale. Aziz parvient à revenir en France sans problème parce qu'en dernière analyse il n'est pas arabe mais français. À la fin, il retrouve une famille française dans laquelle il semble trouver une véritable place (contrairement à la communauté tsigane dont il n'a jamais fait complètement partie). La fin du roman, comme les récits de vol d'enfants par des tsiganes, se terminent par la révélation de la véritable identité de l'enfant devenu adulte. Ainsi, le dénouement d'*UAS* relativise la conception souple d'identité soutenu tout au long de la narration pour rappeler que le sentiment d'appartenance demeure un but de l'existence de l'homme.

---

93. Agnès est une ancienne petite amie de Jean-Pierre dont il se souvient au moment où il expire.

*UAS* et *LGO* mettent en scène deux figures de nomades incongrues. Elles rappellent que les hommes sont fondamentalement portés vers les limites et l'extérieur et qu'ils ne restent jamais longtemps là où ils sont nés, soit parce qu'ils voyagent, soit parce qu'ils créent d'autres frontières plus proches à transgresser. La France a conquis l'Algérie et les Algériens sont venus travailler en France. La « deuxième génération » porte en elle l'histoire des frontières du passé qui sont recréées et subverties tout à fois à l'intérieur du territoire national.

*LGO* illustre combien la perception des beurs dépend de l'image de la première génération. Le roman semble souligner l'intime lien entre la France et l'Algérie et, en dépit de cela, la totale incompréhension de cet Autre qui n'en est pas vraiment un. Dans *UAS*, Aziz n'est ni un jeune beur, ni un tsigane, ni un Français et pourtant il totalise toutes ces identités qu'il parvient à gérer. Les deux romans mettent en question la force simplificatrice de la frontière en révélant la fiction de l'identité nationale liée au territoire.

## Conclusion

Les différentes facettes de l'adjectif « polysémique » ont été mises en lumière à travers les deux derniers chapitres, ceci en relation au contexte spécifique de la frontière sud de la France. Le chapitre 3 a permis de réfléchir à la signification du moment de la traversée de la frontière dans les récits de migration. Avant de percevoir comment chacun traverse la frontière différemment, il a fallu déterminer les points communs entre les récits et dégager un modèle à partir duquel il était possible de penser les enjeux du passage ainsi que les différences d'un personnage à l'autre. Il s'agissait d'examiner comment la littérature rend compte de ce moment où l'étranger naît à la nation.

En confrontant les récits aux trois illusions sur l'immigration définie par Abdelmalek Sayad (l'immigré est apolitique, temporaire et ne contribue qu'à l'économie du pays), on a déterminé que la dimension politique de la traversée constitue un élément clé de la littérature qui allait à l'encontre du schéma voulu par l'État. La littérature de migration rappelle combien les mouvements de population ne résultent pas seulement de nécessités économiques, mais qu'ils correspondent également à des choix politiques. Par ailleurs, la recherche d'un modèle du récit de la traversée a révélé que les textes mettent en scène ce moment du parcours de l'étranger comme une étape clé. L'anthologie de la CNHI par le choix des textes met l'accent sur une représentation de la France comme une terre de démocratie et de liberté. On insiste également sur l'esthétique du choc qui, elle aussi, permet de différencier les deux côtés de la frontière et ainsi en partie de légitimer cette frontière.

Les trois films utilisés dans l'analyse se détachent du modèle dégagé. Les trois étrangers dont il s'agit ne sont pas ou plus typiques. L'étude des trois scènes inaugurales a permis de

montrer que l'ouvrier italien, le militant espagnol et la domestique sénégalaise traversent tous les trois la frontière sud de la France de manière différente et avec des implications variées. La polysémie de la frontière est liée au mode de déplacement des individus. Même si la traversée peut se faire sans encombre, la signification symbolique ne peut être évitée. La frontière est aussi polysémique car elle est un lieu de mémoire, et ce n'est pas par hasard que l'ouvrage de Pierre Nora inclut une réflexion sur les frontières de la France. Balibar explique que la frontière est un endroit « visqueux » et en effet, il est difficile de s'en défaire ou de la traverser complètement.

Le second chapitre était orienté sur la problématique de la « deuxième génération » qui incarne un dysfonctionnement de la frontière dans la mesure où les beurs sont perçus comme des étrangers sans l'avoir franchie. L'étude de *La Goutte d'or* et *Un aller simple* a permis de mettre en lumière les contradictions de l'état-nation et du fonctionnement de ses limites. Les frontières sont non seulement épaisses d'une histoire, mais elles sont également liées les unes aux autres.

L'étude des personnages de nomades conçus comme des agents de la machine de guerre contre l'action de l'État a démontré que les stries étatiques – les frontières constituent des stries majeures en effet – pouvaient être transcendées. L'identité ne peut être contenue dans l'opposition entre l'étranger et le national. Idriss et Aziz en subvertissant les frontières font exploser le cadre simpliste de cette opposition.

Aujourd'hui, la frontière sud n'est plus associée aux mêmes enjeux en termes d'immigration et l'attention est redirigée sur les frontières sud de l'Europe (Italie, Grèce, Espagne). En France, un nouveau phénomène émerge depuis les dix dernières années à la frontière nord du pays, dans le Nord-Pas-de-Calais, où des immigrés / réfugiés se retrouvent dans l'espoir de pouvoir traverser la Manche pour aller vivre en Angleterre.<sup>94</sup> Cette immigration est

---

94. On peut dater le début de ce phénomène en 1999, date à laquelle le centre de la Croix-Rouge ouvre ses portes à Sangatte.

toute particulière dans la mesure où les individus en question ne désirent pas rester en France. C'est bien la spécificité de ce cas particulier et l'on a peut-être moins de scrupule à les expulser de ce fait. L'image de soi passe toujours par les autres et quand la peinture n'est pas assez attrayante, il est préférable de s'en débarrasser. La frontière nord, « habitée » par ces immigrés, fait de la France provisoirement et non sans angoisse, un pays du sud à partir duquel on rêve d'immigrer. De terre de destination, la France devient, dans ce cas précis, tremplin vers un ailleurs plus prometteur. Cette reconfiguration du régime des frontières françaises a fait l'objet de quelques études, ethnologiques notamment, mais elle reste à être étudiée du point de vue de la production littéraire et filmique.



### **PARTIE III : MIGRANTS À LA FRONTIÈRE NORD DE LA FRANCE ET AUX LIMITES DE LA DÉMOCRATIE : REPRÉSENTATION DU CORPS ET MÉMOIRES**

La frontière nord de la France, et plus particulièrement la pointe nord de l'hexagone est une zone géographique qui a été au cœur de l'actualité de la fin des années quatre-vingt-dix à 2009. Cette frontière de la France correspond aussi à une des frontières de l'espace Schengen. Contrairement à la frontière sud du pays qui délimite le Nord du Sud, ou les pays développés des pays sous-développés, cette frontière nord souligne une division interne à l'Union européenne.<sup>95</sup> Contrairement aux cas évoqués dans le chapitre précédent où les étrangers cherchaient à entrer en France par le sud, dans le nord, des étrangers cherchent au contraire à quitter la France, autrement dit, à passer la frontière dans l'autre sens, souvent dans le but de rejoindre la Grande-Bretagne. La configuration est donc fondamentalement différente. Les populations concernées sont en grande partie nouvelles et il ne s'agit pas, pour la plupart, de migrations traditionnelles en provenance de pays limitrophes ou d'anciennes colonies françaises. La destination est également différente car le but ultime est le Royaume-Uni. Enfin, le statut de ces individus est différent et on ne parle plus de migration de travail mais de réfugiés, de migrants, ou encore de clandestins.

Le vocable utilisé pour faire référence à ces nouveaux étrangers révèle un changement de paradigme. Comme l'explique André Rea, « [u]n changement de dénomination s'est opéré au cours de la période de la politique d'immigration zéro (1974-1993), la notion classique de "travailleur immigré" cède le pas à celle de "clandestin" ou de "réfugié", laissant entendre que le premier était un producteur alors que les deux autres figures sont des profiteurs » (112). Cette situation inédite des immigrés dans le nord de la France permet d'explorer plus en détail les « frontières de la démocratie », pour emprunter le titre d'un des ouvrages d'Étienne Balibar

---

95. La Grande-Bretagne ne fait pas partie de cet espace. Cette frontière correspond dans une certaine mesure à une limite de l'Union européenne, une union toujours relative et imparfaite.

(1992). Par conséquent il faut déterminer la spécificité de la représentation de ces nouveaux étrangers, et mener une réflexion déjà entamée dans les chapitres précédents sur les limites de la France, tant politiques, idéologiques, sociales qu'esthétiques révélées dans cet espace-seuil par la présence d'individus qui ne font pas partie de la nation.

Avant d'aborder des œuvres qui constitueront la base de l'analyse, il est nécessaire de présenter plus en détail la région Nord-Pas-de-Calais et son rôle dans l'histoire de l'immigration en France. La ville de Calais fut conquise par les Anglais au XIV<sup>e</sup> siècle et demeura sous leur contrôle jusqu'en 1558. La frontière n'a donc pas toujours été située au même endroit et la Manche n'a pas toujours séparé complètement les deux pays. Ce détail est important à rappeler afin de dénaturer cette frontière.<sup>96</sup> Du point de vue linguistique, il s'agit d'une région plurilingue où le français, le picard et le flamand se retrouvent sous une multitude de variations. Au XIX<sup>e</sup> mais surtout au XX<sup>e</sup> siècle, le Nord-Pas-de-Calais se transforme en une région industrielle et une main d'œuvre diverse migre progressivement vers cette région afin d'alimenter les besoins des usines. Il s'agit dans un premier temps d'une immigration de proximité en provenance de Belgique notamment. Par la suite, les ouvriers viendront de Pologne dans les années vingt et d'Italie (Pot 106). Une immigration coloniale et postcoloniale a également laissé une empreinte dans la région. Dans une introduction à un ouvrage collectif intitulé *Frontière d'empire : Du Nord à l'Est : soldats coloniaux et immigration des Suds*, Nicolas Bancel rappelle que :

[I]e Nord-Pas-de-Calais a créé, en lien avec tout le Nord-Est de la France, une relation unique avec les voyageurs, travailleurs, artistes, soldats, réfugiés, rapatriés et « sans-papiers » venus des Suds. Depuis le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, cette région est une véritable frontière d'empire qui a accueilli plusieurs centaines de milliers de combattants et travailleurs coloniaux lors des trois conflits qui opposèrent la France à l'Allemagne.

---

96. Voir l'idéologie liée à la théorie des frontières naturelles de la France évoquée dans les chapitres précédents.

Parallèlement, des dizaines d'expositions coloniales et ethnographiques contribuent à la formation d'une culture coloniale (Roubaix réunit, en 1911, l'une des plus importantes manifestations organisées en France) et accompagnent un premier flux originaire des colonies vers la métropole, notamment dans les mines du Nord. (5)

Cette immigration en provenance des (anciennes) colonies prend deux visages, celui de l'ouvrier et celui du soldat. Le personnage principal de Mouloud Feraoun dans *La terre et le sang* (1953) ainsi que le personnage du mari dans le film de Yamina Benguigui, *Inch'Allah dimanche* (2006), offrent deux incarnations du travailleur immigré, algérien en l'occurrence, dans le nord de la France. Les colonies et la métropole constituaient deux entités liées entre elles par le biais de l'immigration, et à l'époque de l'Algérie française on définissait les limites du territoire français par l'expression suivante : « La France de Dunkerque à Tamanrasset », exprimant ainsi le degré d'intégration de l'Algérie au territoire national.

Durant la Seconde guerre mondiale, l'armée allemande s'établit dans la région où elle entreprit de construire le mur de l'Atlantique qui devait s'étendre de la Scandinavie au sud de la France. Ce projet de fortification visait à renforcer la frontière ouest du Reich contre de potentielles attaques d'outre-Atlantique ou de la Grande-Bretagne. Le nord de la France a donc successivement été à la fois une frontière de la France et une frontière du Troisième Reich, et plus tard simultanément une frontière de la France et une frontière de la zone Schengen. Il y a dans ces deux cas une *superposition* de frontières.

La ville de Sangatte située à quelques kilomètres au sud de Calais est connue pour ses exploits technologiques : la traversée de la Manche réalisée en 1909 par Louis Blériot, et le tunnel sous la Manche construit dans les années quatre-vingt-dix. Ces deux exploits qui ont permis de traverser la frontière maritime sont dûment soulignés sur le site internet de la commune. En revanche, aucune mention n'est faite du « centre d'hébergement et d'accueil d'urgence humanitaire » de la Croix-Rouge qui fut ouvert de 1999 à 2002. Le hangar fut même

détruit en décembre 2002 et il ne reste aucune trace dans le paysage de cette petite commune évoquant le passage de milliers de migrants. La ville préfère être connue pour son jumelage avec la ville de Sandgate (Kent) ou pour les multiples activités possibles dans le cadre de la station balnéaire. La frontière nord de la France possède une histoire où la place de l'étranger a beaucoup évolué, de même que les zones de provenance de cet étranger. Contrairement à des représentations stéréotypées et donc partiellement erronées, cette région est diverse.<sup>97</sup>

Le développement qui suit est focalisé sur la récente situation des étrangers sans-papiers dans le Nord de la France que l'on mettra en perspective avec d'autres immigrations à d'autres époques. La représentation de cette figure contemporaine de l'étranger en France est étroitement liée à l'esthétique des paysages du nord (la mer du nord et le climat associé à cette région) et à la dynamique de fonctionnement de l'Union européenne. En ceci, elle se différencie sensiblement des autres représentations abordées dans les chapitres précédents. L'autre spécificité majeure qui caractérise ce cas de figure correspond à la localisation des migrants par rapport à la frontière : principalement ressortissants de pays du sud, ces individus *sont en France* et cherchent à traverser la frontière nord vers l'Angleterre. La zone frontière apparaît donc comme un piège, un endroit dans lequel les mailles du filet des politiques migratoires et d'asile européennes se referment sur ceux qui sont souvent désignés par le pouvoir comme de faux réfugiés.

L'idée selon laquelle ces migrants ne voudraient pas rester en France et souhaiteraient aller en Angleterre coûte que coûte est utilisée par les politiques pour justifier certaines mesures. Nombre de ces migrants ne peuvent simplement pas rester en France et mener une vie normale puisque les accords de Dublin (l'Angleterre n'est pas un pays signataire) stipulent que les étrangers souhaitant demander l'asile *doivent* le faire dans le premier pays de l'espace Schengen par lequel ils sont entrés dans la zone. Sachant qu'il s'agit très souvent de la Grèce et que ce pays

---

97. Le film *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) de Dany Boon est une des représentations les plus récentes.

dispose d'une politique d'asile très peu généreuse, il n'existe d'autre option pour les migrants que de tenter d'aller en Angleterre, l'exception de l'Union européenne, où ils croient pouvoir être régularisés. De surcroît, même dans le cas où l'étranger ferait sa demande en France, il n'est pas autorisé à travailler pendant que la procédure suit son cours, un an et souvent plus, ce qui ne manque pas de décourager de nombreux candidats potentiels.

Le cas de ces migrants permet d'aborder l'épineux problème du vocabulaire. Comment faire référence à ces individus qui sont étrangers dans le nord de la France et qui se trouvent dans une impasse administrative et géographique. Le terme « migrant » est le plus neutre et il indique a minima qu'il s'agit d'individus ayant quitté leur pays d'origine et étant en transit. Le mot « réfugié » a un tout autre sens et tous les migrants ne sont pas des réfugiés. De plus, on n'est officiellement « réfugié » que lorsque l'État a reconnu ce statut et il est souvent difficile pour les individus de prouver que leur vie était en danger dans leur pays natal.

Parmi les migrants du nord de la France, certains ont demandé l'asile en France et sont en attente d'une réponse. D'autres ont fait une demande dans un autre pays de l'espace Schengen qui a été refusée et ils ne peuvent donc plus faire d'autres demandes. Enfin d'autres anticipent les refus et préfèrent tenter d'aller en Angleterre sans faire de demande du tout. Les membres de certaines associations chargées d'aider les migrants les qualifient souvent de « réfugiés », considérant que l'état de guerre dans leur pays d'origine suffit à faire d'eux des réfugiés. Le troisième terme que l'on retrouve de manière récurrente pour désigner les migrants est le substantif « sans-papiers. » Il fait référence, comme « clandestin » à une situation d'irrégularité. Il n'est pas rare en effet que certains se soient débarrassés de leurs pièces d'identité afin de ne pas être renvoyés dans leur pays d'origine. Ces deux termes participent à créer le personnage de

l'étranger hors la loi, celui qui entre par effraction et qui ne respecte pas les règles, celui qui crée un réseau souterrain suspect et illégitime et qui s'apprête à piller le pays.

Pour finir, la dernière manière de faire référence à ces étrangers d'un genre nouveau consiste à les nommer en référence à leur nationalité. Ainsi, ce fut sous le nom de « Kosovars » qu'on désigna les migrants au début des années deux mille. Plus récemment, la presse a parlé d'« Afghans », d'« Irakiens » et de « Soudanais », et par cette appellation on met l'accent sur le caractère singulier de cette migration puisque l'on souligne l'origine des migrants qui ne correspond ni aux ex-colonies ni aux pays limitrophes de la France. Ces nationalités évoquent également très clairement des zones de conflits. Ainsi, lorsque ces termes sont utilisés par les associations de défense des migrants ou par les hommes et femmes politiques, soit ils sont synonymes de « réfugiés légitimes », soit ils évoquent une altérité « plus radicale » car inédite. L'effet est donc double et potentiellement contradictoire. Toutes ces dénominations sont au cœur de la représentation de ces étrangers, une représentation qui oscille entre compassion humanitaire et criminalisation. Il existe bien sûr toute une variété de nuances entre ces deux extrêmes du spectre représentationnel. Pour les besoins de cette étude, on utilisera l'expression « migrant du nord de la France. » Le terme « migrant » semble le plus neutre mais il est nécessaire d'insister sur le caractère « clandestin » de cette population.

Contrairement aux immigrés des vagues précédentes, les migrants du Nord-Pas-de-Calais ne travaillent pas. Cette différence joue un rôle essentiel dans leur représentation. L'immigré n'est plus un ouvrier car il ne lui est pas permis de travailler et son statut demeure flou. L'incertitude quant à l'avenir ne permet pas non plus d'envisager une occupation stable, même à court terme. Refuser à quelqu'un l'accès au travail et à la reconnaissance sociale auquel il est associé affecte la dignité et l'intégration de l'individu. Les notions d'« identité de papier » et de

légalité sont donc cruciales dans la manière dont ces étrangers sont représentés. Bien sûr par le passé, nombreux furent les étrangers qui s'installèrent en France sans papiers et qui s'en procurèrent progressivement. Ceci ne constituait pas pour autant un facteur décisif dans leur représentation. Le fait qu'aujourd'hui les procédures administratives soient plus rigides révèle l'étendue de la mainmise de l'État sur les mouvements de population.

Si les mouvements des ressortissants des pays de la communauté ont été facilités au cours du temps, ceux des extra-communautaires semblent avoir fait l'objet d'un contrôle redoublé. Le pouvoir espère contrôler ceux qui entrent et ceux qui sortent des frontières nationales et ce fantasme de contrôle constitue un trait caractéristique de notre époque. Ceux qui mettent en lumière le caractère illusoire de ce fantasme, les migrants « clandestins », font l'objet de répression de la part de l'État. Les fantômes de ceux qui étaient désignés par le passé comme « Autres » se mêlent à la représentation des migrants. Ce sont de nouvelles figures de l'ennemi parce qu'ils occupent un espace sur lequel ils n'ont aucun droit, parce qu'ils remettent en cause en partie les fondements de l'Union européenne et dans le cas de la France, la patrie des droits de l'homme. Enfin, ils sont des ennemis aussi parce qu'ils ont quitté leur propre pays et que leur loyauté est suspecte. Les réflexes xénophobes fonctionnent toujours de la même manière quelle que soit l'époque. L'équation « étranger = menace » se reconfigure inéluctablement dans une frange de la population mais aussi au sein même des institutions du pouvoir.

Afin de déterminer combien le non-accès au travail fonde la représentation des migrants, on mettra en perspective les œuvres du corpus avec d'autres représentant les immigrés des vagues antérieures. Le documentaire de Yamina Benguigui *Mémoires d'immigrés* (1997) démontre combien l'immigration maghrébine des années soixante et soixante-dix était intrinsèquement liée au travail à l'usine. Une comparaison entre ce documentaire et la

représentation des migrants mettra en lumière une série de points de contact et de différences. L'insistance sur le corps se retrouve dans les deux cas : les ouvriers maghrébins étaient recrutés comme des outils et les migrants de Calais sont quant à eux réduits à des corps en détresse. Dans les deux cas, la déshumanisation est alimentée par le biais du mode d'habitat des étrangers qui replace les corps étrangers dans un environnement où l'hygiène fait défaut. Le travail constitue un paramètre de différenciation entre les deux époques et les deux vagues d'immigration puisque, à terme, les travailleurs étrangers sont parvenus à revendiquer des droits sociaux précisément à partir de leur rôle dans l'économie. Ceci n'est pas le cas des migrants dont le statut flou empêche toute reconnaissance de droits de la part du pouvoir. Le travail constitue un filtre majeur par lequel la représentation des étrangers en France est produite. Le cas des migrants à Calais représente une rupture dans cette histoire des représentations.

Alors que la production filmique permettant d'étudier la représentation de ces étrangers dans le nord de la France est variée, il existe peu de romans traitant de ce sujet. Le livre d'Olivier Adam, *À l'abri de rien* (2007) est probablement le plus remarqué par la critique et fut notamment en lice pour le prix Goncourt 2007. Dans ce roman, le personnage principal, Marie, vit une crise personnelle. La dépression l'amène à se détacher peu à peu de sa famille pour se lier à un groupe de bénévoles aidant les migrants à Calais. Le deuxième roman sélectionné est un roman policier. Comme cela est souvent le cas pour les romanciers qui souhaitent aborder des « problèmes de société », le roman policier s'avère être un genre particulièrement approprié. En utilisant la formule de l'enquête, les personnages parviennent à poser des questions qui dérangent et à soulever les chapes de plombs de l'histoire (la collaboration, la colonisation et la décolonisation). *La panthère de Sangatte* (2008) de Christine Desrousseaux est un roman policier publié chez Ravet-Anceau (spécialisé à ses débuts dans les produits cartographiques) dans la collection



« polars en nord. » Dans cette enquête, on tente de retrouver une mystérieuse panthère qui erre sur le littoral. Trois migrants ont été retrouvés assassinés, dans un ancien blockhaus nazi de la région.

En ce qui concerne la production filmique sur le sujet, il existe une profusion de films documentaires. Beaucoup d'entre eux circulent dans les réseaux de militants, altermondialistes et transnationaux notamment, et sont mis en ligne sur divers sites internet. Des documentaires sélectionnés pour cette étude ont été reconnus et récompensés. La démarche documentaire semble être particulièrement adaptée pour les auteurs que l'on peut qualifier d'« engagés. » Ces documentaires ont tous, plus ou moins, pour objectif de mettre en lumière un problème de la société actuelle : la manière dont les migrants sont traités dans le Nord de la France. Le sentiment qui domine est donc celui de l'indignation : une situation grave est en cours et il est nécessaire d'en témoigner. Dans *Welcome out/in Sangatte* (2007), Florence Pezon parvient à réaliser un film sur le centre d'accueil de Sangatte quelques mois avant sa fermeture en 2002. La « visite guidée » du hangar en compagnie de son directeur est entrecoupée d'une série d'entretiens quelquefois à visage découvert mais plus souvent en préservant l'anonymat des migrants. Florence Pezon parvient à recueillir la parole de quelques femmes et enfants, mais surtout celle d'hommes aux parcours variés. Ce documentaire traite de la période du « Centre de Sangatte » des migrants, car après 2002, une nouvelle étape commence, celle de la « jungle. » Ce dernier terme fait référence à l'espace occupé par les migrants après la fermeture du centre. Ils « habitent » désormais dans des campements de fortune dans des zones boisées de la périphérie de Calais. Les films *No Comment* (2008) de Nathalie Loubeyre et *L'Exil et le royaume* (2009) de Jonathan Le Fourn et Andreï Schtakleff traitent de cette seconde phase. Dans le premier, comme le titre l'indique, aucune voix off n'intervient pour commenter les images. Dans le second, la

stratégie adoptée est tout autre. Il s'agit de montrer combien le parcours des migrants est intimement lié à ceux qui les soutiennent. Ainsi, ce documentaire suit plusieurs Français qui ont fait le choix d'aider les migrants à Calais.

*Welcome out/in Sangatte* (Pezon) fut projeté à l'occasion du Festival de cinéma d'ATTAC en 2008<sup>98</sup> ; *No comment* (Loubeyre) fut sélectionné au Cinéma du Réel en 2009 et reçut le Grand Prix du documentaire de création au Festival du Film des Droits de l'Homme la même année. *L'Exil et le royaume* (Le Fourn, Schtakleff) fit partie de la programmation de la 65<sup>e</sup> Mostra de Venise en 2008. Ces documentaires ont donc fait l'objet d'une certaine reconnaissance par la critique. On s'intéressera également au film de fiction de Philippe Lioret, *Welcome* (2009), que l'on ne peut ignorer compte tenu de son succès en salle et des débats qu'il a suscités.<sup>99</sup> Dans ce film, Bilal, un jeune Kurde arrive à Calais dans le but de rejoindre sa petite amie qui habite à Londres. Il entreprend de traverser la Manche à la nage et veut pour cela apprendre à nager avec Simon, un maître-nageur calaisien qui vient tout juste de divorcer.

On fera également occasionnellement référence à deux autres œuvres, *Le hangar* de Jacqueline Salmon et *Destins clandestins* de François Legeait. Ces deux artistes sont photographes et ces deux ouvrages allient chacun photographies (de Sangatte pour Jacqueline Salmon et de Calais pour François Legeait) et textes. La nature des textes est différente dans les deux œuvres. Dans *Le hangar*, on trouve des textes critiques variés d'auteurs plus ou moins connus tels que Paul Virilio. Dans l'ouvrage de François Legeait, il s'agit d'une transcription du

---

98. « ATTAC » est un sigle signifiant « Association pour la taxation des transactions financières et pour l'action citoyenne. » En 2008, le festival avait pour thème « Identités sans frontières. »

99. Plus de 1,2 millions d'entrées fin janvier 2010 (<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111722/box-office/>> consulté le 1 mai 2011). Le film a provoqué un débat à l'Assemblée nationale concernant le « délit de solidarité. » Une polémique survint entre Éric Besson et le metteur-en-scène qui fit un rapprochement entre la situation des migrants à Calais et les événements de la Deuxième guerre mondiale. Le thème du « clandestins » n'est pas inhabituel dans le cinéma récent, on peut citer à titre d'exemple *The Visitor* (2007) de Thomas McCarthy, *Clandestins* (1997) de Denis Chouinard, *La Blessure* (2004) de Nicolas Klotz, *In this World* (2002) de Michael Winterbottom ou encore *Eden à l'ouest* (2009) de Costa Gavras.

carnet de bord de l'auteur où il a documenté son expérience parmi des migrants et des bénévoles de Calais. La profusion d'images photographiques ou filmiques constitue, on le voit bien à travers la composition de ce corpus, une caractéristique majeure de la représentation de ces étrangers. Plus généralement, il est commun de rencontrer de nos jours une multiplicité d'images dans le traitement de thèmes liés à l'exclusion. On peut s'interroger sur la notion d'efficacité et sur les publics visés par de telles images. À un autre niveau, on retrouve régulièrement dans les propos des artistes et des critiques le débat visant à déterminer les avantages et les inconvénients de la fiction par rapport au documentaire pour traiter d'un tel sujet.

Ce corpus permet de retracer la trajectoire des migrants de Calais, du centre de Sangatte à la jungle, sans oublier le hangar désaffecté de la SOCARENAM.<sup>100</sup> Le centre de la Croix-Rouge de Sangatte fut ouvert de 1999 à 2002. La « jungle » se développa après cela et fut *officiellement* démantelée en 2009 cependant les campements dits « sauvages » subsistent dans d'autres endroits. Les lois françaises régissant le statut des clandestins et des « réfugiés » ont été successivement modifiées par Nicolas Sarkozy (2006), par Brice Hortefeux (2007) et par Eric Besson (2010). Ces trois ministres et leurs actions législatives ont largement contribué à durcir la politique d'immigration du pays. Enfin, la loi relative au « délit de solidarité » et qui se trouve dans le « Code d'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile » est plus communément appelée L.622-1 Céseda.

---

100. Ce dernier endroit correspond à un hangar squatté par les migrants et qui fut lui aussi détruit par les autorités.

## **CHAPITRE 5 : LES MIGRANTS PRIS AU PIÈGE DANS LE NORD DE LA FRANCE : HORS DU TRAVAIL, HORS DE L'HUMANITÉ**

### **Introduction**

#### **a. Les migrants à Calais : des étrangers qui ne travaillent pas**

Les migrants de Calais ne travaillent pas et passent leurs journées à chercher un moyen de passer la frontière afin d'aller en Angleterre. Cette spécificité a des implications sur la représentation de ces étrangers et constitue une rupture dans la représentation des étrangers en France.

Il faut tout d'abord expliciter le lien existant entre travail et immigration, et se demander si la présence des étrangers en France trouve une légitimité par leur force de travail. L'exemple de l'immigration algérienne fournit un contre-point qui permet d'analyser l'importance du travail dans la représentation de l'immigré. Si ne pas être perçu comme un individu productif inséré dans le marché du travail concourt à faire des migrants des étrangers à part, l'exemple algérien montre qu'être perçu exclusivement comme un outil de travail constitue un autre moyen de réduire le caractère humain des étrangers. Dans les deux cas l'accent est mis sur le corps, dans un cas pour délégitimer leur présence, dans l'autre pour la contrôler.

Les corps des migrants n'étant pas « producteurs », ils sont représentés pour la plupart dans une perspective humanitaire dont on tentera de mesurer les effets imprévus. Alors que le discours du gouvernement brouille cette représentation de victime en insinuant une face obscure des migrants, leur côté criminel, les œuvres du corpus se posent la question de la manière dont il

faut montrer ces corps. En insistant sur la faiblesse et les blessures ne contribue-t-on pas à enfermer les migrants dans une représentation humanitaire où le corps devient spectacle ? On évoquera trois choix très différents de trois artistes face à cette question. Florence Pezon s'attache à recueillir la voix des migrants plutôt que le témoignage des corps. Nathalie Loubeyre propose une interrogation sur la nature des regards possibles sur ces étrangers et mise sur une éthique des visages. La photographe Jacqueline Salmon, pour sa part, entend révéler l'expérience de ces migrants en évitant tout corps humain dans ses clichés. L'insistance sur les corps se retrouve aussi dans les romans du corpus, et il faut déterminer comment elle s'articule dans les textes. Loin d'être des corps-outils, les migrants sont des corps affaiblis ou en danger et cette insistance sur la vulnérabilité peut ouvrir la voie à l'animalisation de ces étrangers. Le discours humanitaire qui place le corps au cœur de son dispositif de pouvoir recèle une idéologie qui dépolitise les étrangers et qui crée une hiérarchie entre ceux qui aident et ceux qui reçoivent cette aide.

#### b. Immigration et travail : un paradigme établi

Abdelmalek Sayad, sociologue de l'immigration, explique combien le statut de l'immigré, algérien en l'occurrence, est consubstantiel à celui de travailleur. Par le passé, les flux d'immigration se justifiaient politiquement parce que les immigrés étaient nécessaires du point de vue économique. Or, depuis les années soixante-dix, la fermeture des frontières et les politiques d'immigration zéro, l'accès au travail pour les étrangers est devenu de plus en plus restreint et la condition de nationalité est décrétée pour de plus en plus d'emplois.<sup>101</sup> Dans

---

101. Voir le dossier du GISTI (Groupe d'information et de soutien des immigrés) sur les « Emplois fermés » : <<http://www.gisti.org/spip.php?rubrique246>> consulté le 1 mai 2011.

l'impossibilité de travailler, le quotidien des migrants à Calais est rythmé par de longues périodes d'attente pour les repas, pour l'infirmerie, et pour la distribution de vêtements. Du point de vue esthétique, les œuvres du corpus présentent la frontière nord de la France comme un espace d'attente au mieux, ou comme une zone « visqueuse » pour reprendre un adjectif employé par Étienne Balibar (1997, 379). Il s'agit d'un espace dans lequel ces migrants sont pris au piège, une zone difficile à quitter et dans laquelle les déplacements sont compliqués et où le temps s'écoule lentement.

La figure de l'étranger laborieux fait place à celle de l'étranger désœuvré (littéralement « sans œuvre », sans travail). L'accent n'est plus mis sur les actions de l'étranger, mais est réorienté sur le corps de ce dernier. Dans les œuvres du corpus, les migrants de Calais vivent la frontière dans leur chair puisque les tentatives de passage se font à des risques d'ordre physique. De plus, les conditions de vie sont très précaires et font apparaître les corps comme vulnérables. Les migrants sont donc représentés comme des corps en fuite, blessés, malades ou battus. Or, cette insistance sur le corps de l'étranger n'est pas en soi une nouveauté. Stuart Hall a montré comment le corps de l'Autre et la manière dont il est représenté est au cœur d'un dispositif mettant en place une hiérarchie de nature raciale (1997). Nous avons également vu dans le chapitre précédent combien les récits de traversée de frontière insistent sur la dimension physique de l'expérience, comme si la traversée laissait une empreinte, littéralement ou figurativement, sur le corps de celui qui la traverse. Quelle est donc la spécificité de la représentation du corps des migrants de Sangatte et de la jungle ?

Les représentations d'étrangers sont liées entre elles. Autrement dit, on ne définit pas l'Autre à partir de rien mais toujours en rapport avec d'autres références. Une manière de comprendre les implications de cette idée est exprimée par Stuart Hall dans « The Spectacle of

the Other » : « images do not carry meaning or ‘signify’ on their own. They accumulate meanings, or play off their meanings against one another, across a variety of texts and media » (232). L’auteur parle de « régime de représentation » émergeant de l’intertextualité existant entre les représentations de l’Autre (232).

### **A. Des migrants hors de la sphère du travail : rupture dans la représentation**

#### **a. *Mémoires d’immigrés* de Yamina Benguigui : un jalon majeur dans la représentation des immigrés comme travailleurs**

Dans le roman d’Euzébio Guzzo dont un passage est sélectionné dans l’anthologie de la CNHI, les autorités françaises accueillent un réfugié italien fuyant Mussolini à peine la frontière passée: « On m’explique [...] qu’il va falloir que je fasse plusieurs mois comme mineur de fond, afin d’être accepté en France (c’est l’obligation à laquelle sont soumis tous les immigrés qui, comme moi, sont en situation irrégulière) ». <sup>102</sup> Le travail permet donc à cette époque d’être accepté par la société puisque l’on contribue ainsi à la production du pays. Pourtant, ce n’est pas toujours le cas. Dans les périodes de crise économique, par exemple, le travailleur étranger est perçu comme un concurrent et une menace sur le marché du travail. Le documentaire de Yamina Benguigui *Mémoires d’immigrés* (1997) aurait pu s’intituler *Mémoires d’ouvriers immigrés* tant la trajectoire des immigrés maghrébins est intimement liée à l’expérience de l’usine. Il s’agit du premier documentaire qui recueille les souvenirs de ces immigrés et qui s’interroge sur le traitement de ces hommes dans l’industrie française. Ce film renforce le paradigme selon lequel

---

102. Barbizet-Namer, Laure ed. 2009. *Nouvelles Odyssées : 50 auteurs racontent l’immigration*. [Paris]: Cité nationale de l’histoire de l’immigration. 32-33.

l'immigré est un travailleur. Pour Sylvie Durmelat, ce documentaire a été « a successful, even profitable televisual, cultural and economic operation, indicating that 'immigration' as a cultural object is finally *showable* and, more importantly, acceptable » (172).

Dans ce film, les corps « travailleurs » des immigrés sont au premier plan des propos des individus interviewés. Le film alterne entre des entretiens avec d'anciens ouvriers maghrébins, d'autres entretiens avec des responsables de cette immigration, et des images d'archives.<sup>103</sup> Ces trois composantes mises en dialogue permettent de faire ressortir combien le travail est une condition nécessaire mais non suffisante à l'intégration. Les entretiens et la manière dont les passages sont juxtaposés mettent en lumière la réification de la main d'œuvre maghrébine. Ce trait est souligné par les ouvriers et les responsables. Le ton des propos de ces deux catégories d'acteurs contraste fortement. On trouve d'une part les témoignages émouvants des ouvriers désormais retraités souvent interrompus par leurs pleurs, et d'autre part la langue administrative, factuelle, détachée des responsables. Alors que les entretiens avec les ouvriers se passent pour la plupart dans les usines désormais désaffectées où ils ont travaillé toute leur vie, les entretiens avec les responsables se déroulent dans des bureaux confortables ou des extérieurs fleuris. Les carcasses de hangars délabrés et froids qui soulignent la relation quasi-organique entre les travailleurs étrangers et l'usine tranche avec les lampes et les tableaux des intérieurs cossus des responsables.

L'histoire du corps des travailleurs étrangers se décline sous la forme de deux discours contrastés. Joël Dahoui, responsable du recrutement de main d'œuvre au Maroc, expose un point de vue pragmatique. Sa mission consistait à recruter les hommes les plus robustes. Il évoque la « maniabilité » de la main d'œuvre maghrébine rurale et les critères physiques pris en compte lors des recrutements. Il insiste sur la difficulté à déterminer en quelques minutes si un homme

---

103. OMI (Office des migrations internationales) et CNPF (Conseil national du patronat français)



sera « un produit de valeur » en usine, et enfin il fait l'éloge de la main d'œuvre marocaine qui selon ses dires comportait très peu de « déchets. » Du côté des anciens ouvriers maghrébins, on met l'accent sur la déshumanisation, on évoque la « cadence » de la chaîne, l'indifférence générale, la ségrégation vis-à-vis du reste de la population française et une organisation hiérarchique favorisant l'infantilisation de la main-d'œuvre.

Abdelmalek Sayad parlait de « la difficulté qu'il y a à penser la conjonction de l'immigré et du chômage : être immigré et chômeur est un paradoxe » (2006, 51), pour le sociologue, cela reviendrait à « concilier les inconciliables : [...] le non-travail avec ce qui ne se conçoit et n'existe que par le travail » (2006, 51). La conséquence d'un tel paradigme est une dépolitisation des individus qui sont réduit à des outils de production.<sup>104</sup> Un passage d'un des témoignages du film de Yamina Benguigui est particulièrement révélateur des liens entre immigré, corps et travail.

#### b. Les mains de l'étranger

Parmi toutes les parties du corps de l'immigré, les mains sont primordiales. Il s'agit d'une partie symbolique qui évoque l'identité (d'où l'utilisation des empreintes digitales qui sont uniques), le contact (la poignée de main avec l'Autre) et la capacité à produire (« main d'œuvre »). Dans son documentaire, Yamina Benguigui recueille le témoignage d'Abdellah Sanate qui fut jadis ouvrier dans une mine de Lens. Il se souvient qu'un employeur avait pour habitude de serrer la main des ouvriers pour les saluer mais aussi pour vérifier que leurs mains étaient calleuses, c'est-à-dire endurcies au travail manuel et donc potentiellement productives, sans quoi l'ouvrier risquait de se faire renvoyer. Kristen G. Barnes qui a consacré un chapitre de

---

104. Le documentaire associe immigration et travail majoritairement dans le cas des hommes.

sa thèse à l'analyse du documentaire de Yamina Benguigui, a analysé ce passage auquel elle fait référence par le titre « the tainted handshake » (168). Elle met en rapport ce geste symbolique de la poignée de main avec l'hospitalité toujours déjà suspecte de la société française envers les immigrés. Poursuivant sur l'articulation du thème du travail dans le documentaire, elle note : «... work signifies presence, commitment, stamina, discipline, value, production, and growth. The recognition of the work value of the immigrants contradicts the other images that French hegemonic discourse sought to perpetuate about peoples of African heritage (e.g. lazy, undisciplined) » (173-174). Dans le documentaire, ce discours hégémonique négatif et les références à la personnalité soi-disant paresseuse des maghrébins ne transparaissent pas dans le discours des responsables.

Le travail des immigrés n'a pas permis leur intégration dans la société française puisque les responsables de l'immigration de cette main d'œuvre souhaitaient limiter tout contact entre les travailleurs étrangers et la société. Leur corps n'était qu'un outil de travail qu'il s'agissait de choisir avec soin et d'encadrer fermement. Comme l'évoquait Kristen Barnes, l'étranger est presque toujours accusé d'être profiteuse et paresseux et ainsi, l'inaction à laquelle sont réduits les migrants de Calais alimente par défaut les discours potentiellement xénophobes et racistes. Cet épisode de la poignée de main équivoque dans le documentaire de Benguigui peut être comparé à deux passages du film documentaire *No Comment* de Nathalie Loubeyre qui permettent de souligner une évolution. Le premier est introduit par l'intertitre « Sans visage. » On y voit un migrant, ou plutôt un gros plan sur ses mains, se trouvant à proximité de ce qui semble être un hangar. On aperçoit d'autres migrants au second plan ainsi que des maisons et des arbres (un quartier résidentiel en opposition à l'ancienne zone industrielle dans laquelle se trouvent les

migrants). Dans cette séquence, l'homme en question est occupé à poncer ses doigts à l'aide d'un morceau de papier de verre.

D'après le système Eurodac mis en place par les accords de Dublin II (2003), les empreintes digitales des immigrés clandestins doivent être enregistrées dans une banque de données.<sup>105</sup> Ainsi, si un étranger a déposé une demande d'asile dans un des pays de l'union, c'est ce pays qui est chargé de gérer le dossier de cette personne : soit on lui octroie le statut de réfugié auquel cas les empreintes seront théoriquement retirées du système, soit la demande est refusée et les autorités peuvent, si l'individu est majeur, renvoyer la personne dans son pays d'origine. Dans le cas où il s'agit d'un refus, il n'est pas rare que le migrant décide de fuir les autorités en allant dans un autre pays de l'Union européenne en sachant qu'il ne pourra pas y faire une seconde demande d'asile puisqu'il est désormais fiché. Les migrants de Calais qui cherchent à effacer les traits uniques de leurs doigts anticipent une future arrestation. Par des moyens rudimentaires, ils parviennent à subvertir le système biométrique de contrôle des corps mis en place par les politiques migratoires européennes. N'ayant plus beaucoup de pouvoir dans la relation au pays qui refuse de les accueillir, ils agissent sur leur corps, ultime possession, et effacent un peu de leur identité pour tromper les autorités.<sup>106</sup>

Dans le second passage du film qui intervient juste après l'intertitre « Ne pas laisser de traces », la technique utilisée par le migrant est différente. La caméra offre le gros plan d'une tige de métal plantée au cœur d'un foyer où brûlent quelques morceaux de bois. La caméra remonte le long de la tige et s'arrête sur la main qui la tient. Le gros plan sur le visage de

---

105. « Règlement (CE) n° 407/2002 du Conseil du 28 février 2002 fixant certaines modalités d'application du règlement (CE) n° 2725/2000 concernant la création du système "Eurodac" pour la comparaison des empreintes digitales aux fins de l'application efficace de la convention de Dublin » disponible sur : [http://eur-lex.europa.eu/smartapi/cgi/sga\\_doc?smartapi!celexplus!prod!DocNumber&lg=fr&type\\_doc=Regulation&an\\_doc=2002&nu\\_doc=407](http://eur-lex.europa.eu/smartapi/cgi/sga_doc?smartapi!celexplus!prod!DocNumber&lg=fr&type_doc=Regulation&an_doc=2002&nu_doc=407) consulté le 1 mai 2011.

106. Dans la logique biométrique le visage n'est plus une donnée fiable d'où le recours aux empreintes digitales.

l'homme qui tient la tige révèle de nombreuses petites taches, cicatrices, ou brûlures. Après avoir retiré la tige des flammes, il passe rapidement ses doigts sur la surface brûlante effaçant ainsi les dermoglyphes. Avec une série de plans en champ / contre-champ, on découvre l'environnement du migrant à mesure que la caméra s'éloigne de l'homme dont on voit maintenant l'ensemble du corps accroupi devant le foyer. Il s'agit une fois de plus d'un hangar abandonné, à l'écart de la ville.

Les mains de ces deux hommes réfugiés sur fond de vestiges industriels deviennent le cœur de leur identité, non pas pour leur potentiel productif puisque la situation économique ne le permet pas, mais parce qu'elles contiennent les informations biométriques qui limitent leur liberté de mouvement. Dans le premier passage, on ne voit pas le visage de l'individu et dans le second il s'agit d'un visage marqué comme si les brûlures infligées aux mains avaient un impact sur le visage. L'humanité qui transparait par le visage est mise au second plan pour les autorités : un homme étranger est réduit à ses mains. Le pouvoir se trouve du côté de celui qui peut lire les mains et plus généralement le corps de l'étranger, soit pour l'exploiter, soit pour contrôler ses mouvements.

### c. Corps et conditions de vie

Les migrants qui se retrouvent à Calais sans pouvoir travailler vivent dans des conditions extrêmement précaires. Dans les films et les textes, la représentation de leurs corps est intimement liée à l'espace qu'ils occupent. Ainsi, la jungle et le manque d'hygiène marque la représentation. Encore une fois, le cas des immigrés algériens des années soixante et soixante-dix prouve que le manque d'hygiène n'est pas une exclusivité de la représentation des migrants de

Calais. La représentation des Algériens de cette époque est inséparable de l'usine mais aussi du bidonville. Les autorités ont pendant longtemps fermé les yeux sur cette forme d'habitat improvisé car elles ne voulaient pas payer pour des habitations décentes et cela permettait par ailleurs de contrôler et contenir la population étrangère dans un périmètre désigné. Le corps-outil dans l'usine devenait un corps dans la boue à l'extérieur. Les migrants vivant dans la jungle dominée par la boue, sont eux aussi des corps « sales. »

Les Algériens et Portugais de la capitale sont bien connus pour avoir occupé des bidonvilles, celui de Nanterre étant l'un des plus connus et des plus étudiés. Les migrants, de leur côté, connaissent depuis la fermeture du centre d'accueil de Sangatte une grande précarité et sont contraints de vivre dans des campements sauvages extrêmement rudimentaires. Le corps du travailleur étranger est un corps relégué aux marges. C'est au début des années soixante-dix que la société française découvre par des images les conditions dans lesquelles ils vivent. Dans son documentaire et son ouvrage portant sur l'étude de la représentation des immigrés à la télévision française,<sup>107</sup> Édouard Mills-Affif retrace cette découverte par le public français marquée par un événement particulier. Dans les années soixante-dix, des Africains sont retrouvés morts dans un foyer insalubre d'Aubervilliers. On parle alors à la télévision de « *travailleurs* africains ». Ce fait divers est également mentionné par l'historien Yvan Gastaut comme un des quelques événements qui ont marqué une évolution dans la perception des immigrés dans la société française (1994). S'il apparaît que la population d'étrangers concernée par un habitat précaire correspond souvent à une population d'origine coloniale puis postcoloniale, il faut néanmoins préciser que le cas des Portugais force à relativiser cette règle générale. En effet, les Portugais restèrent pendant longtemps dans des bidonvilles à une période où d'autres catégories

---

107. Le documentaire s'intitule *La saga des immigrés* (2004), et le livre a pour titre *Filmer les immigrés : Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986* (2007).

d'étrangers comme les Espagnols ou les Italiens avaient déjà effectué la transition vers des H.L.M. ou d'autres modes d'habitat.<sup>108</sup>

L'ouvrier étranger est donc perçu comme vivant dans l'insalubrité et la boue. Qu'ils soient ou non responsables de cet état de fait, qu'ils acceptent ou pas ces conditions de vie ne changent pas la représentation et l'équation « boue = environnement de l'ouvrier étranger » s'ancre dans les esprits. Cette même équation se retrouve dans le cas des migrants de Calais. Si les romans et autres films inclus dans le corpus s'attardent sur la description des conditions de vie sordides des migrants dans les jungles afin d'en dénoncer le degré de précarité, il n'en reste pas moins, encore une fois, que l'équation est maintenue.

Du côté du discours officiel, cette équation est reprise pour sous-entendre qu'il s'agit d'un choix délibéré de la part des migrants. Éric Besson déclarait à la mairie de Calais en avril 2009 que « [l]e problème humanitaire, à Calais, est essentiellement lié au fait que l'immense majorité des étrangers en situation irrégulière qui y sont présents n'ont aucune envie de s'insérer dans les dispositifs que nous leur proposons. Ils se concentrent à proximité du port, dans des conditions de précarité extrêmes, dans le seul but de passer en Angleterre » (23 avril 2009). Quelques mois plus tard, la même idée est reprise par le ministère : « Ces chiffres démontrent que la problématique des campements illégaux à proximité du port de Calais n'est absolument pas liée à celle de notre capacité à héberger les demandeurs d'asile » (24 septembre 2009).<sup>109</sup> Selon les sociologues, les migrants refusent d'être logés dans des infrastructures de l'État car ces dernières sont souvent situées loin de Calais et donc loin des possibilités de passage. Ensuite, les migrants sont suspicieux à l'égard de tout encadrement d'ordre étatique. Ils craignent notamment

---

108. Robert Bozzi dans son documentaire *Les gens des baraques* (1995) revient sur cette période de l'immigration portugaise dans les bidonvilles.

109. Ces discours et communiqués sont disponibles sur le site du ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire, <[http://www.immigration.gouv.fr/spip.php?page=communiques&id\\_rubrique=306&ladata=2010-07](http://www.immigration.gouv.fr/spip.php?page=communiques&id_rubrique=306&ladata=2010-07)> consulté le 1 mai 2011.

d'être arrêté puis expulsé. Le mot employé par le ministre dans la première citation, « dispositifs », est ainsi à comprendre au sens foucaldien d'ensemble de moyens mis en place par le pouvoir (discours et infrastructures) pour contrôler une certaine population (biopouvoir). Les migrants ne choisissent donc pas de vivre dans des conditions précaires mais à défaut de mieux, ils préfèrent d'abord préserver le peu de liberté qu'il leur reste.

Dans son ouvrage *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles* (1995), Abdelmalek Sayad analyse le quotidien de ceux qui ont habité ce lieu. Évidemment les circonstances historiques sont très différentes de celles que connaissent les migrants de Calais. Les bidonvilles signalaient à l'époque que l'immigration avait évolué d'une immigration d'hommes seuls à une immigration familiale ce qui n'est pas le cas à Calais où la majorité des migrants sont des hommes, souvent jeunes, voire très jeunes. Cet habitat « clandestin » était toléré par l'administration, voire encadré, afin, encore une fois, de ségréguer les populations allophones et ainsi d'exercer un certain contrôle sur celles-ci. Les « jungles » du nord de la France sont par contre presque quotidiennement détruites par les autorités. Les points communs avec le quotidien des migrants sont pourtant faciles à établir. Les corps d'Algériens ou de Portugais vivant à Nanterre, nous dit le sociologue, évoluent dans un environnement dominé par la boue, l'eau qui s'infiltre partout et la rareté de l'eau potable, les rats et la peur des incendies. On peut regrouper les trois premiers éléments sous le thème plus général de l'hygiène qui constitue un leitmotiv dans les œuvres du corpus. Marie, le personnage principal d'Olivier Adam dans *À l'abri de rien*, en allant distribuer des vivres aux migrants dans un hangar désaffecté est choquée par ce qu'elle voit : « Des rats grouillaient dans tous les sens, il y en avait partout, j'en ai vu un grimper sur un enfant, une petite fille endormie, elle n'avait pas plus de cinq ans » (193). Dans le film *No comment*, la caméra filme la cohue des migrants qui veulent aller prendre une douche et seuls quelques

chanceux seront sélectionnés. En ce qui concerne le dernier élément, le feu, les migrants après être expulsés, voient souvent leurs campements sauvages brûlés par la police. La menace du feu existe donc pour eux aussi. On le voit, les migrants de la « jungle » de Calais et les travailleurs étrangers des bidonvilles sont représentés comme des corps menacés à tout instant par le manque d'hygiène et le feu. Autrement dit, qu'il travaille ou pas, le corps de l'étranger demeure associé à un habitat précaire.

#### d. Droits des travailleurs et absence de droits pour les migrants à Calais

L'intégration au travail peut constituer un élément déterminant pour différencier les deux vagues d'immigration et leur représentation, dans la mesure où elle permet à terme la politisation *par* le travail et la demande de droits de la part de la main d'œuvre maghrébine mais aussi italienne et portugaise. Autrement dit, ces travailleurs étrangers ont pu, dans une certaine mesure, obtenir d'être reconnus politiquement par le travail et un engagement dans le syndicalisme ouvrier. S'ils n'avaient pas les mêmes droits que les citoyens nationaux dans la sphère politique nationale (droit de vote notamment), les travailleurs immigrés sont parvenus au cours du temps à se faire reconnaître des droits au sein de l'usine. Les événements de mai 68 qui constituent un jalon important dans ce développement, sont nés d'une conjonction entre un mouvement étudiant et un mouvement ouvrier et de la proximité de la faculté de Nanterre avec le bidonville de la Folie. Pour l'historien Yvan Gastaut qui a étudié « Le rôle des immigrés pendant les journées de mai-juin 1968 », cette période a marqué une prise de conscience dans l'opinion publique française des « problèmes des travailleurs étrangers » (1994, 9). Il rappelle que l'une des « propositions essentielles du « mai étudiant » était l'abolition des frontières selon le slogan



« Les frontières, on s'en fout ! » (1994, 20). La revendication de droits pour les travailleurs étrangers s'insérait dans une « [remise] en cause [du] principe de nationalité ... » (1994, 20). Il y a eu à différentes périodes des revendications de la part des travailleurs étrangers mais aussi, bien souvent, silence par peur des représailles. Le « mouvement de fuite » (1994, 12) massif des Portugais pendant mai 68 illustre cet aspect. Daniel Gordon précise également que cette époque est caractérisée par la « chasse à l'étranger » (64). Les travailleurs ont donc participé à ces événements majeurs ce qui leur a permis d'accéder à une visibilité facilitant la revendication de droits sociaux.

Dans son ouvrage *The Boundaries of the Republic* (2007), Mary Lewis étudie l'évolution des droits des étrangers en France de 1918 à 1940.<sup>110</sup> Elle distingue parmi la grande variété des cas de figure, la différence de traitement entre les ressortissants de pays avec lesquels la France avaient des accords bilatéraux pour contrôler les flux de population, et les pays tiers avec lesquels aucun accord n'existait. Dans ce schéma, les réfugiés qui avaient été déchus de leur nationalité par le pays qu'ils étaient forcés de quitter occupaient une position très désavantageuse, plus particulièrement dans l'entre-deux-guerres où les vagues de réfugiés se sont rapidement intensifiées : « Moreover, since refugees did not [...] arrive with labor contracts in hand, they became stuck in a vicious cycle: employers reportedly told them that they needed to see identification papers in order to hire them, while public agencies insisted on seeing labor contracts prior to issuing identification papers » (22). Au cours du temps et en fonction de la situation économique, les réfugiés étaient considérés par la France soit comme une charge imposée de l'extérieur, soit comme une concurrence étrangère (Lewis 156). En conséquence, les droits des réfugiés à cette époque, non encore régulés par des normes internationales qui verront

---

110. L'auteure examine particulièrement trois types de migrants : « labor migrants, stateless refugees, and colonial subjects » (Lewis 10). Les migrants de Calais sont quant à eux difficile à classer, problème qui est au cœur de leur représentation.

le jour en 1951 (155), étaient plus que limités, ceci partiellement en raison du non-accès au travail : « Refugees did not belong to the class of most-favored foreigners whose access to work contracts, residency authorizations, and unemployment compensation – among other rights – was facilitated by bilateral agreement » (159). Des parallèles avec la situation actuelle déterminée par les cadres légaux imposés par l'Union européenne sont évidents. Tout comme aujourd'hui,

[r]efugees had few options when faced with expulsion orders. Those with passports could leave, provided that they could find a country that would assent to their immigration. The rest had to choose between entering another country illegally or remaining in France illegally. Decisions of this sort often led to other forms of illicit behavior, as refugees forged or bought fake identity papers, committed social crimes, or otherwise ran afoul of the law. (Lewis 169)

En matière de droits, les « sujets » des colonies françaises à cette époque n'étaient pas mieux lotis que les réfugiés. En revanche, les choses ont évolué pour ce groupe. Plus généralement, tout travailleur légal en France a accès à une série de droits sociaux, d'où l'insistance dans la société contemporaine entre les immigrés en règle et les clandestins.

L'étude de Mary Lewis porte partiellement sur les réfugiés et à l'époque comme aujourd'hui, on désigne par ce terme des individus ayant été forcés de quitter leur pays. Officiellement, on ne peut appliquer ce terme qu'aux personnes qui ont été reconnues comme tels par le pays d'accueil. Précisément, la situation des migrants à Calais est figée par cette impossibilité à se voir reconnaître ce statut. La grande complexité des démarches de demande d'asile ont fait l'objet d'un documentaire réalisé par Henri de Latour au titre évocateur, *L'asile du droit* (2007), où la caméra suit le parcours de cinq requérants accompagnés par leur avocat respectif. Les droits des réfugiés (ceux qui veulent l'être officiellement) ont donc toujours été problématiques à définir. Ils constituent l'angle mort du système international. Le sociologue Smaïn Laacher considère que « [l'étranger sans droits] dénature les liens fondamentaux entre naissance et nation, entre homme et citoyen, entre national et non-national » (2007, 17). C'est

aux frontières de l'espace Schengen, à Calais, que les limites du système des nations ainsi que celui de l'Union européenne sont soulignées par la présence d'individus qui ne devraient pas se trouver là. L'ouvrier étranger en tant que travailleur a accès à des droits alors que les migrants de Calais, souvent sans-papiers, sont pris dans un imbroglio administratif institutionnalisé qui les empêche d'avoir des droits.

On s'est demandé dans quelle mesure le fait que les migrants de Calais ne travaillent pas, sachant que le travail est un paramètre décisif dans la représentation de l'étranger, a un impact sur la manière dont les œuvres du corpus articulent leur représentation. On a comparé le cas des migrants à celui des travailleurs Algériens des années soixante et soixante-dix et on s'est rendu compte que, dans les deux cas on repère une insistance sur le corps de l'étranger. Dans les deux cas cette insistance a pour effet de dépolitiser les individus en les réifiant ou en les enfermant dans la figure de victime pourchassée. Enfin, dans les deux cas l'habitat précaire articule l'évolution de ces corps étrangers dans un manque d'hygiène. On repère une nuance dans la manière dont l'accès au travail implique une reconnaissance de certains droits. A contrario, ceux qui ne sont pas autorisés à travailler se voient repoussés en marge, sans droits garantis.

À travers cette analyse, nous avons été amenés à questionner le paradigme immigration-travail si prégnant dans la manière dont les étrangers sont perçus qu'il jette dans l'ombre le cas spécial des réfugiés. Les historiens de *Frontière d'empire* (2008) évoquent un autre aspect inhérent à ce paradigme :

contrairement à une histoire de l'immigration marquée par le marxisme, celle-ci ne se résume ni ne s'épuise dans l'immigration de travail : on doit s'attacher aussi et simultanément aux centaines de milliers de soldats de passage, aux politiques, artistes et intellectuels ouvrant sur les cultures créolisées, les univers associatifs communautaires, les influences musicales, picturales, architecturales... générés par cette histoire. (11)

Ces historiens avancent même « ... la nécessité de *décentrer* l'histoire de l'immigration de celle du monde ouvrier » (17). Ils consacrent, dans leur analyse de l'immigration coloniale et postcoloniale une bonne partie de leur travail à revenir sur le parcours des soldats étrangers et sur l'importance des expositions coloniales dans la construction de ce qu'ils appellent la « culture coloniale. »<sup>111</sup> Les activités organisées par la *Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration* reflètent aussi un changement d'orientation historiographique sur l'immigration. On s'intéresse par exemple aux chansons des immigrés, ou encore au lien entre football et immigration, ceci afin d'élargir la perspective d'un point de vue culturel, car, en effet, les étrangers ont influencé et influencent aussi la culture en France et que leurs apports dépassent la sphère économique.

Robert Bozzi dans son documentaire *Le temps des baraques* (1995) se souvient d'un de ses anciens documentaires consacrés aux conditions de vie des travailleurs étrangers dans les bidonvilles. Il constate a posteriori qu'il n'avait pas réussi dans son travail à se rapprocher vraiment de cette population. La dénonciation des conditions de vie des ouvriers étrangers était étroitement liée à une idéologie marxiste qu'il défendait ardemment à l'époque, et il parle du « regard d'une époque. » Il perçoit les limites de sa perspective qui l'empêchait de voir les hommes sous l'enjeu politique aveuglant. Il n'existe donc pas d'un côté une représentation de l'étranger selon la perspective du pouvoir (« pouvoir » recouvre aussi bien l'État que les tenants des moyens de production dans le système capitaliste) et puis de l'autre, la résistance à cette représentation qui se trouverait dans les arts.

Toujours est-il que le « travail » au sens large du terme, constitue une caractéristique principale, un cadre de référence par lequel la représentation des étrangers est filtrée. Dans

---

111. Ces historiens rattachés au groupe ACHAC ([www.achac.com](http://www.achac.com)) ont publié une série de livres traitant des rémanences de cette culture coloniale dans la France contemporaine. Parmi ces publications, on trouve : *La république coloniale. Essai sur une utopie* (2003), *La culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France* (2005), et *La fracture coloniale. La société au prisme de l'héritage colonial* (2005).

nombre de récits de migration ayant pour sujet des étrangers non-algériens, les immigrés ne travaillent certes pas tous dans le secteur industriel, mais le travail demeure souvent un thème principal. Les Russes blancs de Joseph Kessel dans *Nuits de Princes* (1927) passent ainsi d'une existence aristocratique dans leur pays d'origine aux bas-fonds des cabarets de Montmartre. Les anciens princes sont maintenant serveurs, et les médecins sont devenus chauffeurs de taxi. Pour l'Arménien dans le roman éponyme de Clément Lépidis (1976) et pour Yankel, le personnage russe juif de Roger Ikor dans *Les Eaux mêlées* (1955), l'immigration vers la France n'avait pas de prime abord de justification économique. Les deux personnages quittent leur pays pour échapper aux exactions ethniques et exercent le même travail dans la capitale française, fabriquant de chaussures et de chapeaux respectivement. Dans ces deux cas, l'intégration est un succès par bien des aspects.

Les personnages sont en grande partie définis par leur occupation professionnelle. Dans la plupart des récits de migration, le travail constitue un thème majeur, soit parce que les protagonistes ont des difficultés à subvenir à leurs besoins, soit parce qu'ils rencontrent un certain succès. Le cas de récits d'immigration où l'immigré ne « travaille » pas sont relativement rares : il s'agit alors de dépeindre les milieux artistiques ou une certaine bourgeoisie ou aristocratie étrangère.<sup>112</sup> Enfin, le paradigme du travail permet aussi de décrire la génération des descendants de l'immigration par contraste puisque cette génération est définie de manière stéréotypée par l'inactivité.<sup>113</sup>

On peut donc conclure qu'à la question initiale du poids du paramètre du travail dans la représentation de l'étranger, il n'existe pas de réponse univoque. Il est important de ne pas tomber dans l'écueil d'une hiérarchisation des victimes et de classer les expériences des

---

112. Voir *Les Chiens et les Loups* (1940) d'Irène Némirovsky, le personnage de Christine dans *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir, ou Fiodor dans *Triple agent* d'Éric Rohmer (2004).

113. Voir le film *La haine* (1995) de Mathieu Kassovitz.

différentes vagues d'immigrés sur une échelle des discriminations. Il ne s'agit pas d'affirmer que le sort des migrants de Calais est pire que celui des travailleurs étrangers au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. En l'absence de toute occupation professionnelle dans le nord de la France, l'existence des migrants à Calais est réduite au maintien des corps. Les films, romans et photographies reflètent cet état de fait et alimentent indirectement un discours humanitaire qui a tendance à limiter la représentation des individus comme *homo politicus*, et à mettre en question l'humanité des étrangers.

### **B. Les migrants de Calais : corps blessés, corps en trop, corps humains ?**

Dans son texte de référence, « The Spectacle of the Other », Stuart Hall explique que dans la représentation de celui qui est identifié comme Autre, « [m]eaning floats. It cannot be finally fixed. However, attempting to 'fix' it is the work of a representational practice, which intervenes in the many potential meanings of an image in an attempt to privilege one » (228). Cette proposition oriente les analyses des œuvres du corpus, non seulement dans la logique interne de chacune mais aussi en les appréhendant comme un tout constituant un régime représentationnel global. Pour aborder les œuvres, il faut d'abord établir une sorte de norme, un outil heuristique qui permet de les évaluer. Cet outil correspond à la représentation des migrants de Calais telle qu'elle est construite dans le discours officiel du pouvoir. Cet outil est nécessaire puisque le discours officiel de l'état a un pouvoir important qu'Étienne Balibar identifie: « c'est l'État, en tant qu'État-nation, qui produit réellement les "minorités nationales" ou pseudo-nationales (éthiques, culturelles, professionnelles). Sans son intervention juridique et politique elles resteraient virtuelles. Les minorités n'existent réellement qu'à partir du moment où elles sont codifiées et contrôlées » (1992, 184).

Ces deux discours – celui produit par l'état et celui produit par les œuvres du corpus – créent ensemble une image contrastée des migrants qui est typique des représentations de l'autre selon Stuart Hall :

people who are in any way significantly different from the majority – 'them' rather than 'us' – are frequently exposed to this *binary* form of representation. They seem to be represented through sharply opposed, polarized, binary extremes – good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different / compelling-because-strange-and-exotic. And they are often required to be *both things at the same time!* (229)

Une déclinaison possible de cette représentation contrastée correspond à l'opposition binaire criminel / victime qui structure différents niveaux de la représentation des migrants de Calais. L'ethnologue Violaine Carrère qui a travaillé sur le site du centre de Sangatte, évoque dans un article les récits émouvants des demandeurs d'asile et la manière dont les autorités interprètent ces récits à travers une grille de lecture qu'elle nomme « la rhétorique du "faux demandeur d'asile" » (2003, 6). Il existerait d'un côté un sentiment de compassion à l'égard du demandeur, et de l'autre un sentiment de suspicion vis-à-vis de cette personne qui peut mentir. L'opposition binaire peut également être mise en évidence d'un point de vue diachronique. Des commentateurs ont insisté sur une évolution dans le temps dans la perception des migrants à Calais : on serait ainsi passé « [d]es "bons Kosovars" en famille » aux « "Afghans voyous" avec un effet de masse de jeunes hommes » (Bernardot et Deguines).

Didier Fassin, lui, prend en considération une histoire plus longue des réfugiés et identifie un autre glissement de leur représentation : « the eternal hero ... the permanent victim...the transitory victim... the great mass of asylum seekers who will be classified as illegal immigrants and chased by the police » (Didier Fassin 2005, 377). Pour l'auteur, l'ambiguïté entre des politiques d'immigration répressives et des discours officiels de compassion constitue l'essence même des formes contemporaines de la biopolitique (2005, 365). L'ambivalence fondatrice dans

la représentation de l'autre souligné par Stuart Hall se retrouve dans l'analyse de Didier Fassin dont le propos concerne spécifiquement un élément du régime de représentation des migrants de Calais.<sup>114</sup>

Pour refuser le « label de réfugié » (Courau *Ethnologie*, 31) aux demandeurs d'asile, Didier Fassin distingue trois stratégies développées par l'État. La première consiste à limiter l'accès de ces demandeurs à la protection sociale (méthode de dissuasion). La seconde correspond à la criminalisation des immigrés, et enfin la dernière stratégie fait référence à une redéfinition du statut du réfugié qui reste à la discrétion de l'État (2005, 376). L'analyse du discours de l'État portera principalement sur l'articulation de la seconde stratégie qui participe à créer le paradoxe victime / criminel.

Les discours et communiqués du ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire de 2009 à 2010 qui ont eu pour sujet le cas des migrants de Calais constitue la base de l'étude. Les propos du ministre Éric Besson concernant la jungle et les mesures prises par son ministère pour la « démanteler » en 2009 offre un bon exemple de la manière dont les migrants de Calais sont perçus et construits discursivement par le pouvoir. On cherchera à voir comment fonctionne la dichotomie victime/criminel identifiée par Stuart Hall et réactualisée par Didier Fassin. Ensuite, on évaluera cette même ambivalence dans les œuvres du corpus en abordant les risques qu'il y a à saturer la représentation par des corps blessés et les enjeux au cœur des multiples références animales.

---

114. « Constructed as illegal immigrants and commonly qualified as clandestine, asylum seekers oscillate between being objects of repression and compassion » (Didier Fassin 2005, 376).



a. Le discours de l'État sur les migrants : de la figure de la victime à celle du criminel

L'articulation du « flottement » de sens dans le discours officiel repose sur l'existence d'un agent spécifique qui intervient dans le Nord-Pas-de-Calais : le passeur. Violaine Carrère explique que la construction du personnage du « réfugié-victime » est rendue possible parce que se construit simultanément le personnage du passeur (2003, 7). Les deux catégories sont dans une certaine mesure superposées pour entretenir la confusion dans un environnement déjà présenté comme caché, sous-terrain et clandestin. Un certain flou règne dans les déclarations du ministre. Tantôt les migrants sont présentés comme les victimes vulnérables des passeurs dans ce qu'il appelle « le trafic d'êtres humains », tantôt ils semblent faire partie intégrante de ce trafic sans que la distinction victime/criminel ne soit maintenue, comme dans l'exemple suivant : « Les forces de police y ont même été prises à parti il y a quelques semaines, et ont dû se replier face à des dizaines de passeurs et de clandestins qui les ont attaquées » (23 avril 2009). Les passeurs et les clandestins se sont ligüés contre les représentants de l'ordre et sont présentés comme étant de mèche. L'utilisation de terme tels que « filières », « mafia », « trafic », « réseaux » et « campements illégaux » contribuent aussi à rendre floue la distinction entre les clandestins et les passeurs puisque l'accent est mis sur un système illégal et non pas tant sur les individus. Ainsi, un passeur peut très bien être un clandestin et vice versa.<sup>115</sup>

L'autre élément caractéristique des déclarations du ministre correspond à l'opposition manichéiste entre la police (le bien, la loi) et ceux qui l'attaquent (les illégaux). On peut distinguer deux périodes dans l'évolution du discours officiel (exclusivement pendant le mandat d'Éric Besson) : l'avant-démantèlement de la jungle et l'après-démantèlement de la jungle.

---

115. Le film de Philippe Lioret qui fut montré à l'Assemblée nationale et qui a été récompensé par l'Union européenne (Prix Lux) propose dans le rôle du passeur un individu qui est de toute évidence français.

Dans un communiqué du ministère daté du 16 septembre 2009, la distinction victime/criminel est déjà relativement floue mais on distingue encore les deux catégories : « les passeurs ... rackettent et brutalisent les migrants, et les font vivre dans des conditions indignes. » Cependant, c'est l'ensemble de ce milieu, cette « nouvelle plaque tournante du trafic d'êtres humains » qui fait l'objet de descriptions. Autrement dit, les migrants victimes font partie du problème. On mentionne des « rixes » et des « violences » quotidiennes sans en préciser les acteurs et on ajoute à cela une phrase qui évoque une menace d'une autre nature : l'« épidémie de gale. » Or qui est touché par la gale ? Ce sont bien évidemment les migrants. Ils sont victimes parce qu'ils sont « forcés » par les passeurs à vivre dans la jungle, et ils sont potentiellement coupables de représenter une menace épidémiologique dans la région. Enfin, comme l'avait mentionné Didier Fassin, le pouvoir cherche une position intenable entre un discours de compassion et des mesures policières répressives. Le communiqué l'affirme : « Éric Besson ... a engagé une politique à la fois ferme et humaine. »

Dans un discours d'Éric Besson à la mairie de Calais le 23 avril 2009, la rhétorique est sensiblement la même, mais cette fois-ci l'accent est mis sur les véritables héros de l'affaire : les Calaisiennes et les Calaisiens auxquels il s'adresse. Donc, du côté des forces du bien, un nouvel acteur entre en scène : les habitants de la ville.<sup>116</sup> Ces derniers font vivre leur région « malgré les difficultés, sans bruit, mais avec une profonde humanité. » C'est dans ce discours que le ministre annonce à la ville sa volonté de démanteler la jungle. Pour se justifier, il décrit les problèmes liés à cet endroit et de nouveau, le thème prépondérant de la violence des migrants reparaît :

Des rixes entre communautés ont fait plusieurs blessés graves. Je pense en particulier à la rixe du 7 mars sur le quai Paul Devot, où plus de 200 migrants se sont affrontés, ou à celle du 17 mars, sur le quai de la Moselle, entre passeurs afghans et érythréens se

---

116. Ces derniers se révèlent ne pas être tous « bons » puisque certains d'entre eux aideraient trop les migrants. Il était cependant de bon ton de ne pas évoquer directement ce sujet dans ce discours.

disputant la zone, où se sont affrontés plus de 400 clandestins. Les blessures par arme blanche et par balle sont de plus en plus régulières (Besson, 23 avril 2009).

Encore une fois la différenciation entre passeurs et clandestins est effacée et la dernière phrase du passage renferme l'essentiel du message : « ils » sont violents.

Dans un second temps, le discours du ministre adopte un ton plus compatissant à l'égard des étrangers de Calais : « Car si l'État doit montrer son extrême fermeté dans la lutte contre les filières d'immigration clandestine, il doit aussi faire preuve d'humanité face aux situations de détresse. » À peine a-t-il fait cette concession qu'il explique que les conditions de vie sordides des clandestins sont le résultat de leur bon vouloir. Comme dans le communiqué évoqué précédemment, le discours se termine sur la position ambiguë du pouvoir : « notre politique continuera d'allier fermeté et humanité. »

Dans les déclarations du ministère de l'après-démantèlement on ne trouve plus la vague distinction entre criminel et passeur. Un communiqué du 24 septembre 2009 intitulé « Calais : Éric Besson dresse un premier bilan de l'opération de démantèlement de la jungle », est caractérisé par une toute autre logique, celle du rendement et de la politique du chiffre. L'efficacité évocatrice des chiffres prime sur les nuances : « Sur les 151 majeurs, 129 ont été placés en centre de rétention [...] Aucun des étrangers en situation irrégulière présents dans la jungle n'a accepté les propositions d'hébergement qui ont été faites. » Dans un autre communiqué daté du 28 septembre 2009 qui fait un « point de situation » sur le démantèlement, le ministère insiste sur les raisons de cette opération « coup de poing » : « L'objectif, qui était de détruire un campement insalubre et une plaque tournante des filières clandestines à destination de l'Angleterre, est atteint. » On établit ici clairement une équation entre un mode d'habitat précaire et la criminalité. L'élément humain ne transparaît pas dans la formulation. Le communiqué s'empresse de préciser : « Cette opération n'avait pas pour objectif d'interpeller le

maximum de migrants. » Pourtant, le reste du rapport correspond aux chiffres des personnes interpellées, et aux catégories dans lesquelles ces personnes ont été réparties par âge et par statut.

En conclusion, on observe une évolution dans la manière dont le ministère traite de ce dossier des migrants dans le nord de la France. La période de l'avant-démantèlement de la jungle est caractérisée par un flou progressif entre la catégorie des passeurs et leurs victimes. Après le démantèlement de la jungle, la réussite de l'opération repose sur une série de chiffres censés évoquer l'efficacité des autorités. On parle alors de majeurs et de mineurs et la distinction déjà fragile entre passeurs-criminels et victimes-réfugiés n'est plus de mise. Reste que le nombre d'interpellations, 276, durant l'opération « coup de poing », témoigne de la force d'intervention de l'État et de la dichotomie « État-droit » / « migrants arrêtés » qui impose une représentation tendant à criminaliser les étrangers ou tout au moins à les maintenir dans une position opposée aux forces de l'ordre de la République. Le ministère impose le mythe d'une politique qui allierait fermeté et humanité.

#### b. Filmer les corps : considérations éthiques pour éviter la spectacularisation des corps

Les œuvres du corpus s'inscrivent en réaction à ce discours officiel du pouvoir. La majorité des artistes présente leur démarche en rapport avec ce discours. Nathalie Loubeyre explique qu'après la fermeture de Sangatte par Nicolas Sarkozy les médias se sont désintéressés des problèmes des migrants de Calais : « Sarkozy avait gagné, on ne parlait plus d'eux ou presque, le problème était donc “résolu.” Mon projet était donc, avec ce film, d'opposer une résistance muette à cette tentative d'effacement » (*Grotius*). Olivier Adam pense que « [s]i un écrivain doit s'engager c'est d'abord dans et par ses livres » (Entretien À la lettre). Philippe

Lioret, quant à lui, semble avoir été surpris par la portée de son film *Welcome* : « Je n'ai pas voulu faire un film engagé, mais en racontant une vérité, on s'engage par la force des choses » (Entretien *France-Amérique*).<sup>117</sup>

S'inscrire en opposition au discours du pouvoir ne signifie pas nécessairement que l'on change les termes du paradigme. On peut paradoxalement renforcer l'idéologie du pouvoir en inscrivant sa résistance dans les termes dans lesquels s'exprime cette idéologie. Ceci signifie que l'on mettrait alors l'accent sur le côté victimaire de la représentation des migrants de Calais en conservant le manichéisme du système. Les œuvres choisies ont pour caractéristique commune d'être nuancées, mais de manières différentes. Afin de prendre la mesure de cette nuance, il faut analyser le traitement du corps des migrants dans trois œuvres qui correspondent chacune à une approche différente pour éviter que la focalisation sur le physique « en détresse » des migrants ne se convertisse en spectacle.

Le contraire d'un corps qui travaille est un corps qui est hors d'état de travailler, un corps faible ou affaibli. Au sein même de la représentation compatissante des migrants de Calais se jouent des effets de sens. Le choc des images « humanitaires » ne sont pas dénuées d'idéologie et peuvent s'intégrer à une spectacularisation de la misère où les questionnements éthiques sont nombreux. Les œuvres du corpus ont chacune développé des techniques particulières pour tenter de neutraliser cet écueil. On a évoqué plus haut que l'accent mis sur les corps dans les œuvres traitant des migrants du nord de la France peut s'expliquer de différentes manières : d'abord ils n'ont pas de travail et leur quotidien s'organise autour d'efforts constants pour satisfaire des

---

117. On remarque que le réalisateur récuse dans plusieurs entretiens le label de « film engagé » et préfère parler de « témoignage d'un pays à une époque » (« *Welcome* », pour Philippe Lioret... » dans le magazine en ligne de l'association GenèveActive et dans un entretien mené par Firouz-Elisabeth Pillet pour *Scènes Magazine*). Pourtant, son film a eu un retentissement politique double : d'une part parce qu'il a engagé un débat sur « le délit de solidarité » à l'échelle de la France et à celle de l'U.E., et d'autre part parce que certains propos du réalisateur dans lesquels il mettait en parallèle le traitement des migrants à Calais et les événements de la Deuxième Guerre mondiale l'ont opposé par média interposés à Éric Besson qui fut prompt à s'indigner du rapprochement. Donc, de toutes les œuvres du corpus, c'est bien *Welcome* qui a été la plus discutée sur la scène publique.

besoins primaires. Ensuite, la manière dont ils sont traités par la police, les risques physiques encourus lors des tentatives de passage et les violences existant au sein des groupes de migrants concourent à créer un environnement particulièrement violent avec d'importantes répercussions sur l'intégrité du corps des migrants. En d'autres termes, compte tenu de la nature même de leurs conditions de vie, la représentation de ces étrangers est conditionnée à être focalisée sur la dimension physique. Pourtant, certaines œuvres mettent l'accent sur cet aspect plus que d'autres ou, en tout cas, de manière différente.

On observe une évolution entre les œuvres créées et portant sur la période du centre de Sangatte et celles produites et ayant pour sujet la jungle. Dans le second cas, en raison d'une aggravation majeure des conditions d'existence des migrants, la dimension corporelle devient encore plus primordiale. Selon la formule d'un des personnages du documentaire *L'Exil et le royaume* (2009), le centre de Sangatte apparaît a posteriori comme « un cinq étoiles. » L'ethnologue Smaïn Laacher qui a consacré un ouvrage à l'étude du centre de Sangatte perçoit une des significations du corps dans ce contexte :

... il ne leur reste plus qu'un bien, un unique bien, un corps, leurs corps devenue propriété légitime que seule la mort peut leur soustraire. Ces visages, ces mains, ces pieds, montrés séparément ou dans leur articulation dans la surface totale du corps, bref, ces corps encore robustes ou mutilés, venus de partout et de nulle part trahissent un défaut d'appartenance : leur présence est illégitime. (Laacher « Les indicibles étrangers »)

Certains refusent qu'on les filme pour ne pas garder de traces de cette vie humiliante et d'autres pour garder le contrôle sur la circulation des images de soi.

Dans son film documentaire *Welcome out/in Sangatte* (2002), Florence Pezon est confrontée dès son arrivée au refus des migrants d'être filmés. Ils avancent plusieurs raisons pour expliquer leur choix et on retrouve cette problématique dans le travail du photographe François Legeait et dans celui de Nathalie Loubeyre. Les migrants se méfiant des autorités, préfèrent ne

pas être filmés car ils ne savent pas de quel sens ces images seraient investies. L'anonymat permettrait donc d'une certaine manière de se protéger. Les migrants refusent aussi souvent d'être filmés ou photographiés parce qu'ils ont honte de leur situation et ne souhaitent pas qu'il en existe des traces. François Legeait cite un de ses interlocuteurs qui explique : « je ne voudrais pas qu'on me voie comme ça » (14). Lorsque Nathalie Loubeyre donne à un groupe de migrant un magazine dans lequel se trouve un reportage-photo les concernant, elle saisit leurs réactions à la caméra : « Qu'est-ce qu'on a l'air triste ! », ou « Regarde l'état dans lequel on est ! » disent-ils. L'image de soi dans ces circonstances peut être traumatisante.

Florence Pezon dans son documentaire sur le centre de Sangatte a donc dû respecter le choix de ses interlocuteurs : soit ils acceptaient d'être filmés, soient ils ne voulaient que livrer un témoignage oral. Ceci a un impact majeur sur l'esthétique du film. En effet, plusieurs stratégies sont développées par la réalisatrice et par les migrants pour qu'ils puissent s'exprimer et ainsi permettre à Florence Pezon de recueillir leur parole. D'abord, la caméra est dirigée sur les pieds des migrants, préservant ainsi les visages. Or, les pieds ne sont pas une partie du corps anodine dans ce contexte. Les blessures se font surtout aux pieds. Ils évoquent aussi le long voyage qu'ils ont effectué pour arriver en France.<sup>118</sup> Dans le premier entretien du documentaire, Florence Pezon interroge un jeune Afghan qui accepte de montrer son visage, mais parce que d'autres personnes derrière lui ne le souhaitent pas, elle filme ses pieds. On apprend qu'en dépit d'une blessure à la jambe, il tentera le soir même de passer.

Ensuite, elle parvient à s'entretenir avec une femme et des enfants – les groupes les plus réticents à être filmés ou photographiés si l'on en croit les artistes – en filmant un drap étendu qui sert de cloison et derrière lequel se trouvent les interlocuteurs. À mesure que la femme et les

---

118. De nombreuses photos de François Legeait sont d'ailleurs cadrées sur les jambes et les pieds des migrants.

enfants parlent et témoignent de leurs expériences, la caméra se reporte sur l'espace environnant, ici une cabine de type Algeco, qui a été décorée avec une série de dessins d'enfants accrochés aux murs.<sup>119</sup> La caméra glisse de gauche à droite, du drap sur lequel est dessinée au crayon une barque vide flottant sur l'eau, au mur où le dessin principal qui occupe la majeure partie de la surface raconte l'épreuve du passage vers l'Angleterre. Alors que les interlocuteurs s'expriment et que leurs corps sont dissimulés derrière le drap blanc, le mur offre une représentation graphique de ces corps. Au premier plan se trouve un bateau à voile, au second plan un paysage montagneux où chaque montagne possède un œil qui pleure. Au dessus de ces montagnes on peut lire « England ! » Au pied d'une des montagnes, on aperçoit un camion dont la porte arrière est ouverte. Une file de personnages court vers la porte ouverte du camion.

Enfin, derrière ces personnages dont on voit par le biais d'un gros plan qu'il s'agit d'un ours, d'un éléphant, d'un lapin et d'un chien, se trouve ce qui semble être un gendarme, trois fois plus grand que les autres personnages. Ce dessin d'enfant traduit clairement le caractère traumatisant des tentatives de passage, et la représentation des corps, même graphique, est détournée par l'utilisation de personnages non-humains (le gendarme qui les poursuit est paradoxalement le seul à l'être). Les voix de la femme et des enfants relatant les échecs du passage et la peur liée à cette épreuve sont associées à des corps qui sont doublement cachés, par le drap et par les dessins.

Le troisième moyen pour Florence Pezon de filmer les migrants sans compromettre leur anonymat consiste à filmer dans l'obscurité quasi-totale. En compagnie de sa traductrice, la documentariste se retrouve dans une séquence à l'intérieur d'une des nombreuses tentes du hangar en compagnie de nombreux migrants. La caméra est tournée vers chacun des

---

119. Certains éléments de ce mur décoré semblent avoir été réalisés par des adultes ou en tout cas des adolescents. Ceci est particulièrement notable dans la maîtrise de la calligraphie arabe.



interlocuteurs successifs dont on aperçoit la silhouette puisque l'entrée de la tente et la lumière qui en jaillit se trouve derrière les migrants et en face de la caméra. On ne peut apercevoir que les contours des visages. En revanche, lorsque la caméra se tourne vers la traductrice qui se trouve au fond de la tente, plus en retrait encore que la caméra, son visage apparaît clairement à l'image. La dynamique de clair-obscur en alternance qui caractérise ce passage s'inscrit en opposition avec la séquence de la cabine Algeco évoquée précédemment. Le blanc du drap, l'intense luminosité artificielle des néons et l'espace relativement aéré associés à la femme et aux enfants s'opposent à l'obscurité et à la saturation de l'espace par les silhouettes d'hommes et les voix d'hommes qui se superposent de temps à autres, d'où une certaine difficulté pour la traductrice à rendre tous les propos. L'ambiance est plus lourde dans la tente où les deux femmes sont entourées de silhouettes d'hommes. L'espace est saturé par ces silhouettes et par le bruit alors que dans la cabine règne le calme et la lumière. Ce décalage confère une dimension menaçante à l'environnement dominé par les hommes.

La dernière séquence du film se réalise également dans le noir. Elle consiste en une conversation entre Florence Pezon et un migrant à l'extérieur. Le dialogue devient peu à peu le monologue du migrant. L'on aperçoit plus que les lueurs de quelques habitations au loin et la parole qui oscille entre l'espoir et le désespoir n'est plus traduite mais sous-titrée. La médiation est réduite au minimum, et il n'y a plus de traductrice, ni de corps visibles mais le propos d'un homme dans la nuit noire, un propos qui aurait pu s'y perdre mais que la caméra a sauvé. L'esthétique du film fonctionne ainsi sur de multiples contrastes. Dans ce documentaire, on ne voit à l'image quasiment jamais de corps faibles, affaiblis ou en détresse. En revanche, on en parle. Le film de Florence Pezon ne propose pas des représentations crues de corps en détresse, les images sont médiatisées mais n'en perdent pas pour autant en intensité affective.

Ce film se rapproche ainsi du projet de la photographe Jacqueline Salmon qui a cherché dans la série de photographies qu'elle a consacrées au hangar de Sangatte à parler de l'humain par des détours. Plus extrême dans sa logique, la photographe a tenté d'inclure le minimum d'éléments humains dans ses clichés. L'humain est indexé par de petits détails qui témoignent de l'expérience des migrants en ces lieux. On suggère donc que les lieux sont habités sans montrer les habitants : les traces de corps imprimées sur les lits de camps et quelques effets personnels ici et là indiquent que le lieu est habité. Le critique d'art Paul Ardenne dont un texte est associé en regard à certaines des photos de l'ouvrage, commente : « Le choix de Jacqueline Salmon [...] c'est celui d'une neutralisation, d'une vision qui ne mise pas plus sur le spectaculaire que sur le scandale » (Salmon 16). Il ajoute plus loin que « [c]ette éthique récurrente chez l'artiste, c'est justement celle de l'anti-voyeurisme » (Salmon 20). Le travail de Jacqueline Salmon permet de remettre en perspective l'ensemble de la production visuelle qui contribue à représenter les migrants pris au piège dans le nord de la France. Cette production doit être abordée du point de vue de la quantité des images produites et de leur efficacité. Autrement dit à quel moment est-ce que l'accumulation d'images visant à montrer sans médiation des corps en détresse cesse de choquer complètement ? Le piège ici est celui d'une mise en spectacle, une « spectacularisation » de la misère et de ses effets pervers.

Dans un passage du roman d'Olivier Adam, Marie, le personnage principal, observe les migrants pour la première fois par hasard, quand une bénévole l'interpelle : « Qu'est-ce que vous faites là ? C'est pas le spectacle ici. C'est pas un zoo, madame » (61). Dans cette phrase est exprimée la tentation voyeuriste au cœur de toute exploration de l'altérité, mais comme l'indique la bénévole, le regard de Marie a quelque chose de déshumanisant car elle les regarde comme elle regarderait des animaux au zoo. On retrouve ce même regard capturé par la caméra de

Nathalie Loubeyre dans le documentaire *No Comment* (2008). Une passante suspend sa marche pour regarder ce qui se passe de l'autre côté de la chaussée, là où se trouvent les migrants. Le regard de cette passante recèle sans doute une certaine curiosité, et probablement un jugement de valeur. Elle ne traversera pas la route et reprendra son chemin. Or, tout comme les migrants qui ne semblent pas être conscient du regard de cette spectatrice, elle n'est pas non plus consciente que la caméra l'observe. Le jeu de regard problématise aussi la position éthique des documentaristes : la caméra propose de ne pas regarder les migrants comme cette femme les regardent. On peut légitimement se poser la question suivante : est-ce que montrer la clandestinité – l'interdit, le sous-terrain, l'illicite – n'est pas toujours déjà un spectacle ? D'autre part, comme le mentionne Nathalie Loubeyre dans un texte,

sous l'effet répété de ces images de corps dénutris ou de regards hébétés et le rejet qu'elles ne manquent pas de provoquer, nous avons fini par concevoir, plus ou moins consciemment, que ces éternelles victimes ont peut-être une responsabilité dans le sort qu'elles subissent. Et avons fini par construire une sorte d'humanité de « seconde zone », dans laquelle le prix de la vie n'est pas tout à fait le même que le nôtre. (*Grotius*)

Elle parle de « cannibalisation » et se demande comment « éviter de faire de l'émotion, générée par l'identification à des personnages, un produit de consommation ? Quel récit imaginer pour éviter cette “glue identificatoire” qui empêche le spectateur de penser, et donc d'inscrire l'émotion dans une conscience durable, de mettre en œuvre une analyse qui pourrait (peut-être ?) déboucher sur une action adéquate ? » (*Grotius*).

Dans son documentaire *No Comment* (2008) Nathalie Loubeyre adopte une stratégie différente de celle de Salmon, voire inverse, mais elle prétend aussi que son film ne verse en aucun cas dans le spectaculaire. Elle mise sur la valeur affective des gros plans, notamment des visages. L'effet de spectacularisation est désamorcé par la dynamique d'ensemble du film. D'abord, les regards sont problématisés. Dans ce film, la caméra saisit de nombreux regards de

migrants dirigés droit sur l'objectif, mais la caméra capture aussi les regards des migrants sur des représentations d'eux-mêmes dans un magazine qu'ils feuilletent en groupe. Et enfin, la caméra saisit clandestinement des jeux de regard entre des policiers et une migrante. Un des deux agents la prend en photo alors que cette dernière ne coopère pas. Elle refuse d'être transportée au poste. Ces jeux de regards captés par la caméra permettent d'engager une réflexion sur l'effet des images et le sens qui est investi dans chacune d'elles par les regards. Le regard du migrant dirigé droit à la caméra interpelle le caméraman ainsi que le spectateur et les invite à transcender la distance qui les sépare pour ne pas faire d'eux des corps spectacles comme cela est le cas dans les photos du magazine que les migrants feuilletent ou comme cela est le cas de la passante de l'autre côté de la rue.

Ensuite, le piège du spectacle et du misérabilisme est évité en intégrant des séquences où ces corps ne sont pas rendus autres. Dans la séquence introduite par l'intertitre « tuer le temps » par exemple, la caméra montre combien les occupations de chacun – celles des étrangers et celles des habitants de Calais – se ressemblent. Un migrant, assis en tailleur construit des immeubles miniatures avec des planches de bois trouvées ici et là, d'autres improvisent un match de cricket avec un long morceau de bois plat en guise de batte. Les plans fixes suivants indiquent que l'on a changé de lieu. Un groupe de jeunes hommes jouent au football dans un parc de la ville de Calais. Dans les deux cas, les occupations sont fondamentalement les mêmes, ce qui souligne l'humanité des étrangers. Le titre même du film annonce une certaine sobriété mais on ne prétend pas pour autant livrer des images objectives. Comme le fait remarquer le sociologue Smaïn Laacher qui a étudié le centre de Sangatte et qui a vu le film de Nathalie Loubeyre, « [l]a réalisatrice et son co-auteur parviennent avec une rare finesse et sans sollicitation déplacée à se frayer une voie qui renvoie dos-à-dos misérabilisme et populisme » (« Les indicibles

étrangers »). La documentariste recherche donc dans son film à atteindre un équilibre fragile où l'on peut montrer l'autre et sa détresse sans en faire un spectacle.

Contrairement à Jacqueline Salmon qui a quasiment éliminé l'élément humain dans ses photographies, jugeant qu'il s'agissait là du seul moyen de désamorcer l'effet spectaculaire, Nathalie Loubeyre considère qu'il est possible d'investir les images de corps d'un autre sens dès lors que le processus se réalise dans un respect mutuel et une grande précaution. La documentariste explique : « J'ai parié sur ce qui fait la force spécifique du documentaire, sa "vérité ontologique", qui est de raconter une rencontre, celle des filmeurs et des filmés » (*Grotius*). Elle explique aussi que le plan fixe avec caméra sur pied a été choisi pour donner le choix aux migrants de s'intégrer au cadre ou bien d'en sortir à leur aise :

Nous avons d'abord préféré le pied à l'épaule, qui nécessite de longues mises en place, histoire de donner à cette approche le rythme lent de l'appriovoisement réciproque. Histoire aussi d'offrir à ceux qui étaient filmés le temps du choix : celui de rester dans le cadre choisi ou de s'en échapper, voire de venir, délibérément, s'y inscrire. Nous avons déterminé une distance, entre eux et nous, et donc avec la caméra, ni trop proche, ni trop lointaine. (*Grotius*)

L'équilibre que la documentariste a cherché à atteindre est extrêmement délicat à maintenir sur la longueur d'un film entier. Cette « distance », cet « appriovoisement » et les allers et venus des protagonistes dans le cadre fixe peuvent aussi reproduire exactement le regard de Marie que la bénévole lui reproche : un regard de documentariste animalier. Le zoo n'est pas jamais très loin. À ces moments où le documentaire rompt l'équilibre pour pencher dangereusement du côté du spectacle, d'autres passages tentent de le rétablir. Ce sont bien souvent des passages où les visages des migrants sont mis en valeur par des gros plans :

Les regards caméra qu'ils nous ont adressés, bouleversants, nous incluent dans le film de façon invisible, Joël et moi. S'y lisent, au-delà de la confiance qui s'est établie entre eux et nous, la fatigue, l'espoir, l'humour, la vitalité, la souffrance, la colère muette. [...] Il se

dégage du film, je crois, ce sentiment qui a été le nôtre d'une grande proximité, qui est tout sauf la familiarité. (*Grotius*)

La documentariste fait référence à Lévinas et à l'expérience du regard à partir de laquelle chacun se sent responsable de l'Autre qu'il regarde : « L'image comme vision, comme expérience philosophique, et non pas comme spectacle » (*Grotius*). Les dernières minutes du film correspondent à une séquence de gros plans de visages alors que les migrants participent à une manifestation silencieuse dans les rues de Calais. Ils ne se trouvent plus dans la jungle à l'abri des regards mais sur la place publique regardant intensément droit à la caméra. L'affect véhiculé par ces derniers gros plans a pour effet d'interpeler le spectateur sur un registre éthique.

En dépit de leurs intentions, le sens et les interprétations des films et des images échappent en définitive à leurs auteures. « Meaning floats » rappelions-nous au début de cette étude en citant Stuart Hall, non seulement à l'échelle même de chaque œuvre mais aussi dans les potentielles relations intertextuelles. Et précisons-le, ceci n'est pas seulement vrai des arts visuels. On ne peut faire l'économie d'aborder cette problématique de la monstration des corps en relation à la forme du roman dont les ressources affectives diffèrent de celles de l'image.

Alors que Florence Pezon cherche à recueillir les paroles des migrants en préservant l'anonymat des corps, Jacqueline Salmon, pour sa part, pousse cette logique à l'extrême et évite tout élément humain de ses photographies et interpelle le spectateur par cette absence fondatrice. Le film de Nathalie Loubeyre s'inscrit en contradiction avec cette démarche puisqu'elle capture les regards dans son film et mise sur la valeur éthique des gros plans sur les visages des migrants regardant droit à la caméra. La variété des approches artistiques pour éviter la spectacularisation des corps dans les médias visuels se retrouve-t-elle dans les romans ?

### c. Spectacularisation des corps dans les romans ? De la victime à l'animal

Dans *À l'abri de rien* (2007), Olivier Adam propose une narration à la première personne correspondant au point de vue du personnage principal, Marie. Les nerfs à fleur de peau, ce personnage livre l'histoire de sa dépression nerveuse qui l'amène à se lier à des migrants à Calais. Dans ce roman, les migrants apparaissent majoritairement comme des corps en détresse. Très peu d'entre eux acquièrent une « personnalité » à part entière. Tout commence lorsque Marie est témoin d'une agression par la police d'un groupe de migrants sur la plage : « Et le bruit sourd des coups sur leurs corps, le raclement de leurs os sur le plancher, le choc de leurs crânes sur les marches j'entends tout encore, il suffit que je ferme les yeux et je revois tout ... » (28). Lorsque Marie rencontre les migrants pour la première fois, ils sont des corps violentés.

Par la suite, les descriptions des migrants dans le récit de Marie se caractérisent par une vision de groupe au détriment de celle d'individus. L'utilisation du pronom personnel sujet « ils » dominant, et de la même manière, celle du mot « type » concourt à dépersonnaliser la représentation de ces étrangers. Tout comme l'épisode sur la plage, la majorité des passages dans lesquels Marie raconte une interaction avec un migrant correspond à des moments de grande détresse pour les étrangers : « Ses pieds s'écorchaient jusqu'à l'os » (71), « tout son corps avait l'air d'avoir été passé à la moulinette » (114). Lorsqu'un jour des migrants se battent entre eux, elle parle de « boucherie » (94). Même lorsque les étrangers ne sont pas blessés, la narration se focalise sur les cicatrices, les traits tirés, et les corps « humiliés » (110).

Les deux migrants avec lesquels un minimum de contact est établi – Jalal qui l'aide en pleine nuit à changer un pneu crevé, et Béchir qu'elle accompagne pour une procédure de demande d'asile et à qui elle donne mille euros pour payer un passeur – ces deux hommes

meurent, le premier en tombant d'un camion lors d'une tentative de passage et le second renversé par une voiture alors qu'il fuyait la police. Au début du roman, Marie évite de peu un accident avec un des nombreux camions qui transitent par la région. Jalal l'aide à changer un pneu. À la fin, c'est Béchir qui est la seconde victime d'un accident.

Un autre accident de la route est régulièrement évoqué dans l'histoire, celui au cours duquel la sœur de Marie perdit la vie des années auparavant. Ce choc originel de la mort de la sœur ressurgit et est amplifié. Le thème de l'accident, du hasard, de l'aléatoire, du caractère contingent de l'existence est annoncé dans le titre du roman *À l'abri de rien*. Le parallèle entre l'existence rangée de Marie et celles des migrants, autrement plus exposés aux dangers, souligne l'universalité de la fragilité de la vie. L'insistance sur les corps en détresse des migrants est étroitement liée à la dégradation physique de Marie. Animée de pulsions de mort de plus en plus intenses, elle ne prend plus ses antidépresseurs et arrête progressivement de manger et de dormir. Même s'il a existé une intimité quasi-charnelle entre elle et Béchir, les migrants et les bénévoles disparaissent à la fin du roman. La bénévole avec qui Marie s'était liée décide de déménager et de recommencer sa vie loin des migrants. Marie, quant à elle, exprime le souhait de revenir à sa famille à la fin du roman.

Ce que certains critiques ont pu lire comme une abnégation de soi dans le comportement de Marie demeure suspect dans la mesure où les actes de ce personnage s'inscrivent dans une autodestruction jusqu'au-boutiste visant à se destituer de tout, famille, possessions matérielles, corps. La nature de la narration et la personnalité en crise de la narratrice limitent l'effet de spectacularisation des migrants pour recentrer leur détresse dans la problématique plus large de la fragilité de la vie. Cette narration à la première personne ne laisse que très peu de place à la voix des migrants de Calais. Le roman d'Olivier Adam ne parvient pas – et ce n'est peut-être pas



là son but après tout– à éviter le piège du misérabilisme tant les corps blessés sont au premier plan de l’histoire – celui de Marie et celui des étrangers.

Les œuvres du corpus gèrent les écueils de la spectacularisation et du misérabilisme de manière différente et avec plus ou moins de succès. Florence Pezon opte pour une éthique qui vise à montrer les *voix* des corps, Jacqueline Salmon choisit la trace des corps plutôt que les hommes. Nathalie Loubeyre, quant à elle, parie sur la possibilité d’un regard responsable sur ces hommes, et enfin Olivier Adam met l’accent sur la fragilité universelle du corps et de la vie pour lier son personnage aux étrangers. La variété des possibilités est large. Décomposant son expérience de la photographie, Roland Barthes écrit dans *La Chambre claire* : « Devant l’objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu’on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (1117). Le sujet échappe au regard dans les interstices de ces propositions, et d’autant plus lorsque ce sujet est l’étranger. Ceci signifie d’une part qu’il existe un potentiel de résistance du sujet dans les représentations qui sont faites de lui, d’autre part, que le sens de ces représentations échappe à l’artiste et peut aller jusqu’à contredire son message. La représentation des migrants en tant que victime du pouvoir peut frôler l’animalisation.

La récurrence des corps en détresse n’est qu’un des aspects problématiques de la représentation des migrants de Calais. Les références animales, également très présentes dans le corpus, contribuent à l’ambiguïté des messages et à la remise en question directe ou indirecte, consciente ou inconsciente de l’humanité des étrangers. On distingue ici ce que les œuvres dénoncent, l’animalisation des étrangers, et la manière dont elles créent des représentations qui peuvent potentiellement alimenter cette animalisation. Le « zoo » est évoqué dans le roman d’Olivier Adam et constitue également une référence dans la description du quotidien des

Algériens et des Portugais dans les bidonvilles parisiens. Dans ces derniers, les rats sont omniprésents au point que « [v]ivre dans le bidonville, dans l’imaginaire de tous, habitants et non-habitants, signifie : “vivre comme des rats” » (Sayad 1995, 85). Rapprocher un groupe, ici d’étrangers, de certains animaux sert à mettre en lumière, dans la logique xénophobe, le manque d’hygiène, des pratiques non « civilisées » et la violence associés à ce groupe. Le mode d’habitat est aussi un élément crucial dans ce rapprochement : « [h]abiter, c’est être parmi des humains, c’est vivre avec eux et comme eux, c’est vivre entre eux ; c’est vivre en hommes, vivre humainement, dans les conditions normales des hommes. C’est vivre au milieu d’eux, de la même manière qu’eux, donc dans les mêmes logements qu’eux » (Sayad 1995, 41). On voit aisément comment le bidonville et la jungle facilitent le glissement des représentations de l’étranger vers l’animal. La formule « On est pas des animaux [*sic*] » (Legeait 60) se retrouve d’une œuvre à l’autre. Les migrants réaffirment ainsi régulièrement leur humanité. L’ethnologue Henri Courau reprend cette idée : « La mise à l’écart du groupe et son traitement “*as if we were animals*”, pour reprendre les mots de l’interviewé, sa suspension hors de la vie par l’institution d’une façon induite de circuler donne l’impression d’un enfermement ouvert » (2007, 91).

Parmi les éléments du corpus, le roman policier de Christine Desrousseaux, *La panthère de Sangatte* (2008), constitue le cas le plus poussé d’un parallèle équivoque entre les migrants et le monde animal. Ceci est exprimé dès le titre où la panthère est associée à un nom de ville qui a depuis l’expérience du centre de la Croix-Rouge « pris valeur d’emblème » (Carrère 2003). Or l’histoire se déroule après 2002, alors que le centre n’existe plus et que les jungles se sont développées dans tout le Calaisis. Le destin des migrants est étroitement lié à cette panthère dès le titre. La panthère n’est pas n’importe quel animal. Il s’agit d’un félin *sauvage* au pelage noir provenant aussi bien d’Afrique que d’Inde ou encore de Chine. En ceci elle se rapproche des

origines perçues comme « exotiques »<sup>120</sup> des migrants. Une citation mise en exergue est tirée de l'ouvrage de Rudyard Kipling, *The Jungle Book*, et évoque le personnage de Bagheera. La « jungle » est donc alors clairement mentionnée. Les migrants de Calais, si l'on en croit les chercheurs, sont à l'origine de l'utilisation de ce terme pour désigner les campements sauvages qu'ils ont improvisé dans les régions boisées autour de Calais. Smaïn Laacher apporte quelques précisions concernant l'utilisation de ce terme en se référant aux dires des migrants qu'il a interrogés:

La « jungle » désigne « l'endroit où il y a des animaux comme en Afrique », c'est « des choses que l'on ne voit pas, comme les animaux : tu sais qu'ils existent mais tu ne les vois pas et eux, ils ne se montrent pas ». [...] on ne cesse de dire, souvent avec des mots semblables, que vivre dans le ghetto ou la jungle met « à l'abri du regard des autres » et que vivre ainsi « ce n'est pas une vie normale », « qu'on a honte de nous-mêmes parce qu'on est sale. » (Laacher 2007, 131)

Les migrants mettent en avant le caractère exotique, invisible ainsi que sur la ségrégation et la saleté associés à la jungle. Mais le mot assimile aussi la France à un environnement généralement attribué à des pays du sud. Ainsi la ville de Calais qui n'a rien de commun avec la végétation ou le climat des pays de l'hémisphère sud se voit attribuer un terme qui rapproche métaphoriquement la France de ces autres régions du monde. La loi du plus fort l'emporte sur les lumières françaises. De nombreuses expositions coloniales furent organisées dans le nord de la France. À ces occasions, on importait aussi bien des hommes « indigènes » pour les différents pavillons représentés que des animaux représentatifs des différentes faunes correspondantes. Cette panthère évoque donc aussi indirectement tout un passé coloniale de la France.

---

120. Par « exotique » on veut ici évoquer le caractère « étrange » par opposition aux vagues d'immigration plus « traditionnelles » en provenance d'anciennes colonies. On souligne aussi le fait que les migrants de Calais paraissent plus « étrangers » précisément parce qu'ils viennent de pays avec lesquels la France a eu moins de liens historiques.

À travers le roman, des liens rapprochant la panthère et les migrants sont tissés. Ces derniers y sont présentés ainsi : « Ces humains-là évitaient de se déplacer sous la lumière du jour » (105). C'est à la nuit tombée qu'ils s'acheminent vers le port et tentent de passer. Il en est de même pour la panthère qui ne se déplace que la nuit pour éviter les êtres humains. Une bènevole dans l'histoire fait aussi référence au sort des migrants qui sont, selon elle, traités « pire que des chiens errants » (114).

Le roman s'organise autour de deux enquêtes : un animal qui d'après les témoignages a tous les traits d'une panthère a été repéré. Les autorités tentent de le capturer. En se lançant à sa recherche, Vincent, le vétérinaire à qui les gendarmes demandent de l'aide découvre par hasard les corps de trois migrants dans un ancien blockhaus de l'armée allemande datant de la Deuxième Guerre mondiale. L'enquête se dédouble et on cherche alors non seulement à retrouver la panthère mystérieuse mais aussi le meurtrier des trois étrangers non-identifiés.

À travers ces deux intrigues, le roman propose une réflexion sur le thème de la prédation. La panthère a une réputation de prédateur redoutable. La personne responsable de la mort des trois hommes semble avoir cédé à une pulsion meurtrière au scénario soigneusement calculé. Au cours de l'enquête, la narration revient sur le passé de certains personnages. Cette narration est mixte puisqu'elle est omnisciente mais aussi focalisée sur un personnage à la fois. Ainsi, le roman est découpé en section dont le titre correspond au nom d'un personnage dont on offre la perspective. À l'intérieur de chaque section le lecteur a accès aux pensées du personnage par le biais d'une narration indirecte libre à la troisième personne du singulier. Le narrateur en sait toujours plus que le personnage.

On apprend que Paul, un Anglais s'étant installé dans la région depuis quelque temps, emploie la jeune Alice comme femme de ménage. Cette dernière qui entretenait une liaison avec

un migrant du nom d'Atiq est sans nouvelles de ce dernier et confie son inquiétude à Paul. Craignant que la police ne le soupçonne du triple meurtre, Paul se lance à la recherche d'Atiq avec Alice. Tout semble indiquer que le meurtrier a maquillé ses victimes afin de dissimuler la dégradation des corps. Or, Paul fut photographe de métier dans le passé et il consacra un livre au thème de la peau. Après avoir purgé une peine de deux ans de prison pour « délit sexuel aggravé sur mineur » (152), il s'installa dans le nord de la France. S'il ne cesse de clamer son innocence, il est cependant conscient que ce passé peut constituer la base d'une accusation. Selon son raisonnement, il n'existe aucun lien entre lui et les migrants si ce n'est qu'il a entendu parler d'Atiq. Il conclut donc que si Atiq n'est pas mort, et qu'il parvient à le retrouver, alors la seule piste de la police ne se révélerait pas concluante.

Paul est aussi très proche d'une certaine Laetitia dont le père est interné dans une institution. Elle décide d'aller lui rendre visite pour lui poser des questions concernant le triple meurtre. Elle craint en effet qu'il soit le tueur recherché par la police. En arrivant, elle découvre que son père est mort et les circonstances demeurent floues. La narration évoque le passé du père qui fut arrêté après avoir violé un de ses élèves qui se suicida par la suite. Laetitia sait qu'il était très difficile pour son père de résister à ses pulsions. Le troisième personnage qui possède un esprit prédateur est Jo Demme, le beau-père de Mercedes, une jeune fille handicapée. Il poussa Mercedes du haut d'un escalier après qu'elle ait repoussé ses avances et elle perdit ainsi l'usage de ses jambes. Elle n'en dit jamais rien à quiconque et soupçonne son beau-père des récents événements. Il est celui qui, animé d'une folie prédatrice, éventra un mouton et essaya de faire passer l'acte pour celui de la panthère. À la fin du roman le tueur est démasqué. Il s'agit d'un photographe de la région qui dans un premier temps se contenta de filmer les migrants en

échange d'argent, mais qui se laissa progressivement aller à ses pulsions et les tua tous les trois pour pouvoir les faire poser selon ses désirs.

Le roman de Christine Desrousseaux propose donc le portrait de quatre hommes aux pulsions sombres, dont trois d'entre eux sont passés à l'acte. Il est notable de constater que ces trois hommes ne sont pas des étrangers. L'assassin des trois Afghans semble avoir été emporté par des pulsions dirigées sur les corps des trois hommes qu'il aurait tenté de posséder par la photographie. Il aurait réduit ces trois corps à des statues en les tuant puis aurait utilisé du maquillage pour dissimuler la décomposition des corps. Les migrants de Calais sont des victimes réduites à leur enveloppe corporelle. Pourtant, on retrouve à travers cette double intrigue non pas un discours, celui de la victimisation, mais deux discours concernant les migrants et que l'on évoquait plus haut : celui des réfugiés-victimes et celui des clandestins-criminels.

D'abord, on trouve la représentation des victimes puisque, en effet, trois d'entre eux sont retrouvés morts et il semble bien que la police investit plus d'efforts à retrouver la panthère que leur assassin. Ensuite, l'enquête concernant la panthère propose un discours plus subtil sur l'étranger-prédateur. L'animal exerce une fascination chez certains personnages tels que Mercedes. Il fait aussi peur à la population de la bourgade et constitue une menace. On retrouve donc l'opposition attirance/rejet évoquée par Stuart Hall comme typique des représentations de l'Autre. Ainsi, on voit comment les deux intrigues sont intimement mêlées pour articuler l'image paradoxale de l'étranger victime/criminel.

La représentation de la panthère dans le roman peut être lue comme un discours parallèle et indirecte sur l'étranger. Ce discours est moins « politiquement correct » et la dimension de victime est moins univoque. En analysant de plus près la représentation de la panthère, on retrouve des points communs avec les discours xénophobes typiques. Généralement, toute une

série de mythes entoure le personnage de l'étranger. Dans le cas de la panthère, ses traits physiques sont exagérés par ceux qui prétendent l'avoir aperçue : « C'était une véritable épidémie, à chaque rebondissement les gens en rajoutaient sur sa taille monstrueuse, sa gueule débordant de crocs luisants, et ses yeux cruels de félin, sa longue queue rasant le sol » (148). Une section inattendue du roman ayant pour titre « Elle » offre le point de vue de l'animal alors qu'il évite un piège tendu par des hommes. On met l'accent dans cette section sur l'instinct de l'animal : « Elle ne pouvait pas lutter contre cet appel, ce besoin de dévorer une chair crue, musculeuse, qui se déchire sous les crocs » (141) ; et sur son corps : « [ê]tre un corps aux performances exceptionnelles avait une contrepartie, il exigeait un carburant de qualité sous peine de perdre de sa puissance, de dépérir » (142). En revanche, à aucun moment le lecteur n'a accès au point de vue d'un migrant. Bien sûr, trois d'entre eux sont morts, mais on aurait pu imaginer une section consacrée à Atiq ou à d'autres migrants qui auraient réagi au triple assassinat, mais il n'en est rien. Alors que même l'animal de l'histoire se voit octroyer deux sections du roman, les migrants demeurent le point aveugle de la narration. Ils sont réifiés dans l'image des cadavres retrouvés dans le blockhaus. Christine Desrousseaux explique que c'est par peur « de ne pas être juste » qu'aucune des sections de son livre n'est consacrée au point de vue des migrants. La mobilité des animaux est plus fluide que celle de certains êtres humains. Pour ne pas faire d'Atiq – le seul migrant vivant jouant un rôle dans l'histoire – un personnage douteux qui aurait séduit puis abandonné Alice, on apprend à la fin que c'est le père de cette dernière qui lui avait cachée la carte postale envoyée par Atiq depuis l'Angleterre où il était parvenu à aller. Mais ce personnage n'est pas développé et ne reste qu'un nom évoqué par d'autres personnages.

Les choix narratifs effectués par l’auteure de *La panthère de Sangatte*, construisent un discours parallèle à celui du réfugié-victime passif et sans voix. Même si ce sont des Français qui sont responsables des crimes dans le roman, l’aura de mystère de la panthère et l’altérité qui la caractérise demeurent intacts. Atiq, sur lequel les doutes sont maintenus tout au long de l’histoire n’a pas exploité la jeune Française pour rester en France. Il a trouvé un emploi en Angleterre. Autre détail qui le rend moins Autre, il n’est pas musulman. Lorsque Paul demande à Alice si elle est consciente de la différence culturelle existant entre elle et Atiq, elle répond : « Atiq n’est pas comme ça. Ses sœurs font des études, sa maman travaille, et d’ailleurs sa famille est hindouiste » (117). Quant à la panthère, elle est finalement capturée puis se retrouve dans un zoo de Londres où Paul lui rend visite. Selon le point de vue de Paul, l’animal semble être bien traité et à sa place. Le point de vue de la panthère n’est pas offert comme si la captivité lui avait retiré sa voix. Le personnage de la panthère permet d’introduire un discours sur l’étranger qui comble l’angle mort de la narration, le point de vue des migrants. La panthère apporte une part d’ombre au portrait des migrants presque trop irréprochable et innocent.

#### d. L’idéologie humanitaire

L’insistance sur les corps en détresse et les références animales dans les représentations des migrants de Calais ont pour conséquence de remettre en cause l’humanité des individus. À cet égard, les analyses de l’ethnologue Henri Courau et celles de Didier Fassin sur le traitement des réfugiés en France se rejoignent sur plusieurs points, notamment dans la manière dont elles remettent en question le discours humanitaire. Les deux chercheurs mettent l’accent sur le passage d’une logique économique à une logique humanitaire pour aborder la question des



étrangers en France (Courau 2007, 41). On a plus de chances d'être régularisé si l'on a été persécuté ou si l'on souffre d'une maladie qui ne peut être soignée dans son pays d'origine (Didier Fassin 2005, 372), que si la migration n'est qu'économiquement motivée. Pour Didier Fassin, « [t]heir access to French society is deeply marked by this often humiliating experience of having to use their biology rather than their biography as a resource to win the right to exist » (Didier Fassin 2005, 365). Ceci est exemplifié dans le roman d'Olivier Adam lorsque Bechir, qui parle français, essaye d'expliquer pourquoi il a fui l'Iran à un comité censé statuer sur sa demande d'asile. Son récit ne parvient pas à convaincre ses juges. Lorsqu'un d'entre eux lui demande de fournir des preuves de torture, « [t]rès lentement, presque malgré lui, comme si ça le répugnait, il a soulevé son pull. ... Son torse était couvert de cicatrices. Il y en avait partout » (159). Pour les juges, ces traces ne sont pas des preuves concluantes. Didier Fassin formule le changement de paradigme en ces termes:

In his study of the “double absence,” Abdelmalek Sayad (1999) asserted that “the immigrant is but a body” and that its dysfunctions reveal “embodied contradictions.” A few decades ago, this body was legitimate for economic reasons and disease would be suspect. I suggest that the situation is reversed now. The body being useless for work, disease has become a social resource. [...] it is now the suffering body that society is prepared to recognize. [...] Instead of provoking suspicion, illnesses now seem to be the most successful basis of claims for many undocumented immigrants, a condition I call “biolegitimacy” (Fassin 2000) – the legitimization of rights in the name of the body. (Didier Fassin 2005, 372)

Comme l'exemple de Bechir le montre, cette biolégitimité ne fonctionne pas toujours. Elle demeure octroyée par les instances du pouvoir qui juge de la véracité des corps exposés.

Ce changement de paradigme est interprété légèrement différemment par les deux chercheurs. Pour Henri Courau, passer d'une représentation fondée sur l'économique à une représentation dominée par l'humanitaire a pour effet de nier le caractère politique de la présence

des migrants : « [a]lors qu'ils sont des êtres éminemment politiques, la gestion humanitaire les considère comme des corps essentiellement biologiques » (2007, 129). Ils se retrouvent enfermés dans un statut d'assisté où c'est bien celui qui porte assistance qui est dépeint positivement. Henri Courau évoque les propos d'Alain Badiou et son analyse de la hiérarchie sous-jacente à l'humanitarisation. Il cite le philosophe et rappelle les deux catégories d'analyse qu'il utilise : d'un côté le réfugié qui a tous les traits d'un « animal hagard », et de l'autre côté la figure de « l'Homme-bon, l'Homme blanc » (2007, 36) qui dispense son aide sans compter. Cette « humanitarisation » ajoute-t-il, « colporte un discours du vrai et une action du bien » (2007, 51). La tendance à ne pas différencier entre les migrants et à créer une catégorie homogène – « ... le dénominateur commun entre ces individus se trouve non pas dans leurs origines, ni dans les raisons du départ, mais dans leur traitement commun à l'arrivée » (2007, 17) – permet, selon l'auteur, de mettre en place le processus d'humanitarisation. On peut notamment s'interroger sur les liens entre l'engagement de la France dans la guerre en cours en Afghanistan et sa responsabilité dans le développement de flux de population en provenance de cette région vers l'Europe. Enfin, l'humanitarisation va de paire avec une ségrégation spatiale des migrants : « [l]a distribution de photos dans les journaux a participé de la construction d'identité de victime les résidents de Sangatte, favorisant l'intervention humanitaire de la Croix-Rouge française et, de là, leur maintien à distance de la population » (2007, 17).

En empruntant le vocabulaire d'Hannah Arendt, Henri Courau interprète le traitement des migrants comme une rémanence d'un certain totalitarisme, dont un des éléments essentiels consiste à créer des « humains superflus ». D'après la philosophe, la production d'humains jetables s'est réalisée, dans le cas du système mis en place par les nazis, en tuant la personne morale, en détruisant la personne au niveau juridique et enfin en éliminant les individualités.

L'ethnologue, tout en prenant beaucoup de précaution pour éviter des parallèles trop rapides, souligne certaines tendances du pouvoir d'aujourd'hui.

Pour Didier Fassin, qui va encore plus loin dans l'analyse, le passage du cadre de référence économique au cadre de référence humanitaire met en lumière la *confusion* entre morale et politique qui constitue un trait caractéristique majeure des démocraties contemporaines : la biopolitique. On substitue « une démonstration de sympathie » à « la reconnaissance d'un droit » (2005, 376).

La production littéraire, filmique et photographique tente de déjouer les pièges de la logique humanitaire, mais il semble très difficile, voir impossible de s'en défaire totalement. Comme on l'a déjà mentionné plus haut, nombreux sont les artistes du corpus qui ont été amené à s'investir dans ce système humanitaire, d'abord pour mieux le connaître et ainsi mieux traiter le sujet, mais aussi parce qu'il était souvent nécessaire de se faire accepter par les étrangers. Enfin, les artistes invoquent aussi l'impossibilité de rester à l'écart. Marie (*À l'abri de rien*) se retrouve rapidement à servir de l'eau aux migrants. Nathalie Loubeyre évoque l'aide qu'elle et son opérateur ont apporté aux migrants, en les amenant à l'hôpital, et les assistant dans la démarche de demande d'asile. François Legeait se retrouve lui aussi naturellement à aider les bénévoles.

Dans le cas des deux romans, *La panthère de Sangatte* et *À l'abri de rien*, la politique humanitaire n'est à aucun moment remise en cause ou questionnée. Dans le roman policier de Christine Desrousseaux, le monde des migrants reste inaccessible. Dans le roman d'Olivier Adam, les sacrifices des bénévoles sont largement exposés. On aborde très clairement dans ce livre le sujet du délit de solidarité. Mais puisque l'ensemble du roman correspond à la perspective d'un personnage dépressif, l'engagement humanitaire est teinté d'un grand pessimisme.

Dans le documentaire *No comment*, un passage du film est consacré à une bénévole dont le prénom, Sylvie, correspond à l'intertitre d'une section. Elle parle peu, ses gestes sont efficaces et trahissent une longue expérience. Elle semble aussi très populaire parmi les jeunes migrants qui se regroupent autour d'elle et lui chantent des chansons dans leur langue. Cette figure maternelle furtive dans le film incarne un idéal humanitaire que l'on peine à réintégrer dans le système idéologique de l'humanitarisation décrite par Henri Courau et Didier Fassin. Il semble nécessaire de distinguer le discours humanitaire du pouvoir et le travail humanitaire de terrain pris dans des considérations logistiques et pragmatiques qui éliminent le luxe d'une réflexion de fond sur la signification des actes humanitaires.

Nous avons jusqu'ici tenté de mesurer l'importance qui était accordée aux corps des migrants pour soutenir l'idée que cette emphase participaient à l'humanitarisation des représentations. S'il est indéniable qu'il s'agit là d'une dimension majeure des représentations, il serait pourtant faux de croire que c'est la seule caractéristique. Les documentaires que l'on a évoqués s'efforcent de recueillir la parole des migrants, une parole qui est plurielle. Leurs propos sont le plus souvent de nature politique. Tantôt, ils demandent des explications à la France, tantôt ils disent leur déception vis-à-vis de la démocratie française ; tantôt ils racontent les raisons de leur voyage, tantôt ils confient le récit des tentatives de passage. Autrement dit, si les corps sont investis de significations, il en est de même pour les paroles des étrangers. Deux sources potentielles sont donc articulées. Florence Pezon consacre la très grande majorité de son film à recueillir des témoignages. Nathalie Loubeyre, moins systématique dans son approche, alterne entre témoignages et silences. Le premier homme qui accepte de parler à visage découvert à Florence Pezon, le jeune Afghan, analyse en termes géopolitiques ce qui l'a poussé à quitter son pays qu'il décrit comme le terrain de jeu des forces mondiales. Son analyse perspicace fait de lui

une figure que l'on retrouve dans d'autres œuvres, celui de l'intellectuel étranger. Réinjectant une dose d'« *agency* » à la représentation, les propos politiques permettent de présenter les migrants comme des hommes comprenant la situation politique et ayant fait des choix conscients en connaissance de cause. La migration n'est donc pas assimilée à une dynamique globale qui ferait des migrants des caricatures des moutons de Panurge. Derrière chaque migrant s'exprime une volonté, un choix assumé exprimé dans des paroles.

La structure des deux documentaires, *Welcome out/in Sangatte* et *No comment*, suit une progression qui aboutit à une manifestation des migrants dans les rues de Sangatte et de Calais respectivement. Dans le film de Florence Pezon, on remarque un parallèle entre une séquence du début du film où une voix-off fait la liste des dépêches AFP faisant état de morts ou de blessés parmi les migrants pendant des tentatives de passage, et une autre séquence vers la fin du film où la même voix-off (celle de Florence Pezon) fait la liste des dépêches AFP rapportant les manifestations pacifiques mais massives des migrants. La documentariste confie même sa petite caméra numérique à un migrant qui filme le cortège défilant : les migrants peuvent alors momentanément contrôler la production des images dans lesquelles ils apparaissent.<sup>121</sup> Les deux films ont la même structure animée d'un souffle positif, où l'on passe une grande partie du film à construire des personnages qui sont dans une situation difficile, pris au piège dans un espace à part (le centre ou la jungle) mais qui envers et contre tout parviennent à la fin à s'organiser et à mener ensemble une action visant à affirmer leur présence et à réclamer des droits. Une lueur d'espoir semble exister à la fin des deux films. Cependant, une lecture globale des deux documentaires met en lumière le caractère illusoire de ces actions. Dans le film de Florence

---

121. En définitive, c'est bien Florence Pezon qui décide de ce qui restera dans le film et ce qui sera éliminé. Une caméra filme la documentariste qui visionne sur sa caméra numérique le film tourné par les migrants. Le petit écran de la caméra et l'obscurité dans laquelle les séquences ont été filmées relèguent ces images prises par les migrants au second plan. On ne voit pas que le film des migrants mais les mains de la documentariste qui contrôle la caméra et le flux d'images.

Pezon, en 2002, les migrants défilaient déjà. Dans le film de Nathalie Loubeyre, en 2008, d'autres migrants défilent de nouveau dans les rues de Calais mais rien n'a changé et rien n'indique que des changements soient en perspective. Depuis la réalisation de ce film, l'action du ministère d'Éric Besson s'est concentrée sur la destruction de tout type de campement sauvage. Les conditions de vie des migrants sont encore plus précaires aujourd'hui que par le passé. Reste que l'action, en elle-même, modifie une représentation qui se limite facilement à la victimisation.

À la question de départ de ce chapitre « en quoi est-ce la représentation des migrants à Calais diffère-t-elle ou pas des représentations d'autres étrangers ? » on est parvenu à dégager quelques éléments de réponse. Alors que le travail constitue un axe majeur de la représentation des vagues d'immigrations récentes, les migrants de Calais, eux, sont définis par l'attente dans laquelle ils sont pris au piège. Les régulations nationales conjuguées aux lois de l'Union européenne ont suspendu leur existence à la frontière, ils sont donc principalement représentés dans les œuvres du corpus comme des corps en souffrance. C'est avec une telle représentation qu'un message politique de dénonciation est construit par les artistes. Or, dénoncer une crise humanitaire se fait souvent au prix de l'humanitarisation de la population en détresse, ce qui a pour effet paradoxal de limiter le caractère humain de cette population. La place prépondérante donnée aux corps blessés, aux corps jeunes (infantilisés), aux corps animalisés et aux corps dans l'ennui contribue à cette humanitarisation.

Pour rétablir l'équilibre, certains documentaires proposent de mettre en avant la part d'« agency » de ces hommes et les différentes stratégies par lesquelles ils résistent au système qui leur est imposé : ces hommes parviennent pour beaucoup d'entre eux à passer en Angleterre, remettant ainsi en cause la soi-disant imperméabilité des frontières, ils contrôlent leur identité en agissant sur leur corps (empreintes digitales), ils refusent les structures proposées par l'État, et ils

témoignent de leur parcours et questionnent le caractère démocratique de l'Europe. En d'autres termes, les œuvres gèrent un équilibre fragile entre la représentation des corps blessés avec celle du migrant comme *homo politicus*. L'articulation de cette dernière figure se réalise principalement en lien avec deux périodes majeures de l'histoire de France : la Deuxième Guerre mondiale et la décolonisation.

## CHAPITRE 6 : LES SANS-PAPIERS DU NORD DE LA FRANCE: AUX CONFLUENCES DES MÉMOIRES

### Introduction

#### a. Présentation des deux cadres

L'étude de la spécificité de la représentation des migrants de Calais comporte un second volet. Alors que le chapitre précédent était consacré à la dimension physique de la représentation, dans ce chapitre, on abordera le thème de la mémoire en lien avec la frontière nord de la France conçue comme une limite de la démocratie. L'étranger fonctionne comme une voix et un corps du passé : un fantôme révélateur d'une démocratie imparfaite. Cette *faculté révélatrice* se retrouve à d'autres moments de l'histoire de la représentation des étrangers. Les Persans de Montesquieu, par un effet de distance sophistiqué, proposaient un regard critique et « extérieur » sur les réalités de la société française de l'Ancien Régime. Les subtilités de la narration permettaient de révéler les potentielles contradictions et remettent en cause certains acquis culturels et sociaux.

La spécificité du cas de ces étrangers pris au piège dans le nord de la France réside dans leurs origines, c'est-à-dire dans l'absence de liens majeurs (historiques ou de contiguïté géographique) entre leur pays d'origine et la France contrairement aux immigrations intra-européennes et aux immigrations postcoloniales précédentes.<sup>122</sup> Ces populations qui se retrouvent dans le Nord-Pas-de-Calais cherchent aussi non pas à aller en France mais justement à

---

122. Des ressortissants de pays africains comme le Congo sont aussi présents et attendent aussi de passer de l'autre côté de la Manche.



quitter ce pays qui ne peut leur offrir de véritables possibilités d'avenir compte-tenu des stipulations des accords de Dublin et d'une baisse importante du nombre de personnes auxquelles a été octroyé le statut de réfugié.<sup>123</sup>

Toute représentation d'étrangers emprunte et recombine des éléments déjà présents dans la caractérisation des étrangers du passé. Les représentations xénophobes, par exemple, fonctionnent toujours à partir d'une matrice de facteurs qui sont reconfigurés dans la représentation des différentes incarnations de l'Autre au cours du temps. Une attention toute particulière est portée sur les caractéristiques physiques de l'étranger, synthétisées dans les caricatures par exemple (Schor 1988 et 2009).

#### b. Une migration d'un genre nouveau

La représentation des migrants du nord s'articule dans la production littéraire, filmique et photographique en relation étroite avec deux cadres de référence qui correspondent à des mémoires collectives. C'est en ceci que cette représentation se démarque des autres. Autrement dit, on peut affirmer que la représentation de ces migrants constitue un point de convergence *inédit* d'autres représentations d'un passé plus ou moins proche conjuguées à un contexte actuel unique. Les mentions de la Deuxième Guerre mondiale sont fréquentes et constituent le premier cadre de référence. Le retour de certaines formes « totalitaires » dans l'organisation de l'État-nation est ainsi mis en lumière. Les frontières de la France sont aussi les frontières de la démocratie dans le cadre englobant de l'Union européenne: un espace où les droits de l'homme sont bafoués. L'analogie avec la Deuxième Guerre mondiale permet aussi de peindre les

---

123. L'état cherche à présenter les migrants de Calais comme des personnes ne voulant en aucun cas rester en France. Même si cela est le cas pour une partie d'entre eux, les ethnologues ont insisté sur le fait que pour la plupart, ils ne refuseraient pas de rester en France mais sont découragés et préfèrent donc tenter leur chance ailleurs.

migrants comme des victimes de l'État. Les problématiques qui émergent de toute analogie entre les migrants et les juifs s'inscrivent aussi dans ce cadre.

Le deuxième cadre de référence qui articule les œuvres étudiées est celui de l'histoire de l'immigration postcoloniale et plus particulièrement de l'immigration algérienne en France et la racialisation des représentations à l'œuvre à cette époque, perdurant encore aujourd'hui. Le thème de la race qui se décline par le biais de la religion ainsi que par la manière dont les femmes sont représentées est réintégré à la matrice.<sup>124</sup> Il existe des points de contact entre les représentations des migrants de Calais et celles des FMA (Français musulmans d'Algérie) dans les années soixante et soixante-dix. La racialisation (Fassin 2010) des représentations constitue donc un facteur crucial. Les migrants révèlent combien la notion de race, officiellement non débattue et taboue dans la société française, structure en fait cette dernière. Ce n'est pas un hasard si Étienne Balibar identifie ces deux mémoires comme étant réinvesties de nos jours au cœur même du projet européen : « La culture européenne (donc l'idée ou le mythe même de l'Europe), si elle ne se confond pas avec eux, contient de façon intrinsèque deux schèmes idéologiques spécifiquement racistes, susceptibles de continuer à produire des effets de mémoires et de perception collectives : ce sont le schème colonial et le schème de l'antisémitisme » (1992, 179).

Ce sont ces « effets de mémoire » et ces « perceptions collectives » qui seront au cœur de l'analyse. Les deux cadres de référence se retrouvent dans la manière dont l'espace occupé par les migrants est structuré dans les représentations. La « forme-camp » du centre de la Croix-Rouge de Sangatte, pour reprendre la formule de l'ethnologue Henri Courau, a généré une réflexion quant à la pertinence d'un parallèle avec les camps nazis. Le traitement des Algériens

---

124. Eric Fassin explique qu'« [a]vec le 11 septembre 2001 s'impose la thèse du "conflit des civilisations" (et non plus, comme au temps de la guerre froide, des idéologies) qui participe d'une racialisation du monde. Les religions fonctionnent désormais comme des catégories raciales » (2007).

pendant et après la guerre d'Algérie est aussi évoqué en filigrane notamment par le biais de certaines inscriptions de nature raciste dans l'espace de la ville. À Calais, à la frontière de la France et de l'espace Schengen se trouvent « [d]es étrangers [qui] sont écartés du droit d'avoir des droits » (2007, 83).

### **A. Les migrants de Calais : des spectres dans la ville**

Dans son ouvrage *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009), Michael Rothberg aborde le problème tenace de la compétition des victimes. Refusant toute conception qui ferait de la mémoire collective un trophée indivisible que se disputeraient les différentes victimes de l'histoire, Michael Rothberg s'intéresse plutôt à la manière dont ces discours (plus précisément l'histoire des Africains-Américains aux États-Unis, l'histoire des Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale, et l'histoire de la colonisation et de la décolonisation) s'articulent entre eux. D'où l'adjectif du titre « *multidirectional* », qui véhicule bien la manière dont, selon l'auteur, la mémoire fonctionne, indépendamment de toute notion de hiérarchie. Tout est inextricablement lié : « This interaction of different historical memories illustrates the productive, intercultural dynamic that I call multidirectional memory » (Rothberg 3).

Ce concept est tout à fait adapté pour comprendre la manière dont la représentation des migrants dans le nord de la France fonctionne. En effet, ce groupe d'étrangers est construit dans les œuvres étudiées à partir de deux mémoires modulées par le contexte spécifique de la mondialisation. La première concerne l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Le sort des réfugiés dans cette partie de la France soulève la consternation des militants qui s'empressent

d'évoquer le spectre des atrocités nazies et de Vichy pour appeler à une plus grande vigilance citoyenne. La notion d'humain « superflu » développée par Hannah Arendt (1972) et plus largement son étude du système totalitaire est souvent évoquée par les chercheurs comme base théorique du rapprochement avec cette période de l'histoire. Le centre de la Croix-Rouge de Sangatte, assimilé non sans problème à un camp, est au cœur de ce dispositif de rapprochement.

La seconde mémoire qui émerge des représentations de ces étrangers correspond à l'histoire de la décolonisation et plus particulièrement à la « racialisation » (Fassin) des discours encore à l'œuvre aujourd'hui.<sup>125</sup> La « radicalisation de l'altérité en France » (Fassin 2010, 17) soulignée par Éric Fassin dans un de ses articles trouve un exemple particulièrement parlant dans le cas des migrants du nord de la France. La grille de lecture « racisante » héritée du colonialisme refait surface sous une forme inédite et articule la représentation de ces étrangers. Les femmes se cachent ou sont cachées, l'islam est évoqué, et toute une série de signes concourent à coder cet Autre comme radicalement différent voir menaçant. Paradoxalement, par contre, cette altérité radicale n'est pas nouvelle et fait écho à la représentation des FMA. Est-il possible de parler d'un Autre venu de pays lointains sans d'emblée déjà parler de cet autre « Autre » qui se trouve *dans* la nation : les immigrés postcoloniaux et leurs descendants ? Ces deux mémoires, si elles s'articulent souvent comme l'a montré Rothberg, prennent une forme inédite lorsqu'elles sont combinées au thème de l'exclusion dans la société contemporaine. Ce dernier thème se décline sous deux formes dans les œuvres du corpus : un point de vue « national » avec des références aux sans-abris (les migrants sont des sans-abris), et un point de vue plus global qui remet en cause le fonctionnement de la mondialisation et le rôle de l'Union

---

125. Michael Rothberg développe très bien ce point : la mémoire de Vichy et de l'extermination des Juifs a constitué une base (« a platform ») pour aborder la décolonisation, et plus particulièrement le cas algérien.

européenne dans un tel processus. Les migrants de Calais constituent alors un sous-groupe d'exclus qu'il faut réintégrer à une dynamique d'ordre international.

a. L'esthétique du migrant-spectre

La notion de « spectre » comprise comme la réapparition ou l'écho de représentations du passé, est particulièrement adaptée au domaine de la production culturelle pour étudier la confluence de ces deux cadres de références. Les migrants évoquent directement ou indirectement dans des représentations dont ils ne sont pas les producteurs et dont les producteurs sont souvent français, tout à la fois le spectre du totalitarisme et de la Shoah, ainsi que le spectre de la fracture coloniale. Le thème du spectre est, dans les œuvres non pas seulement un outil analytique qui aide à comprendre la représentation, mais correspond aussi à une esthétique. Les migrants sont dépeints comme des fantômes, des êtres d'un autre monde, entre le visible et l'invisible, pris au piège dans un espace limnique. Les romans, documentaires et photos insistent sur les scènes de nuit, puisque, en effet, les migrants tentent leur chance une fois que le soleil est couché. Ils sont dans nombre de passages assimilés à des ombres sans visages, anonymes, condamnés à tenter le passage au péril de leur vie. Le système international des États-nations les force à errer. Dans cet entre-deux – il leur est interdit de rester en France et de passer légalement la frontière – les migrants sont, pour reprendre les termes de Smaïn Laacher, « des êtres flottants dans l'ordre national » (2007, 133). Chowra Makaremi reprend cette même idée lorsqu'elle explique que le « demandeur d'asile se trouve donc en quelque sorte en orbite autour d'un système international où il n'a littéralement pas de place, son identité n'étant plus inscrite dans le lien à l'État-nation qui institue le passeport » (2008, 61). Le caractère

fantomatique du migrant, sa non-existence aux yeux du système découle de la logique de l'État-nation.

Le thème du fantôme/spectre fondant la représentation des migrants est déployé par le biais de quatre dimensions : ils rappellent un certain passé (Deuxième Guerre mondiale et décolonisation), ensuite leur quotidien conditionne leur mode de vie nocturne et l'espace parallèle qu'ils occupent, ils sont aussi pris dans une impasse administrative qui les plonge dans une non-existence officielle qu'Hannah Arendt appelle « acosmie », et enfin ils sont perçus comme une menace floue qu'il s'agit de mettre à distance ou d'éradiquer (le fantôme est rarement connoté positivement puisqu'il hante, c'est-à-dire qu'il occupe un espace sans y être invité).

Dans *Le hangar* de Jacqueline Salmon, les photographies du centre de Sangatte capturent rarement un visage et jouent de cette esthétique du fantôme. Les photos visent la plupart du temps à montrer les traces de passage des fantômes qui habitent les lieux. La photographie propose une réflexion sur cette population en évitant les potentiels pièges des visages et du spectaculaire, et en choisissant de montrer les empreintes laissées par les femmes, les hommes et les enfants qui *habitent* cet espace. Un texte de Paul Virilio qui accompagne les photos évoque le thème plus explicitement: « Spectre pour spectre, *le vide de ce qui a été*, nous introduit au vide de *ce qui est* [...] dans le silence de la désaffection » (Salmon 28). Jacqueline Salmon utilise une dynamique du visible-invisible, de la présence-absence pour structurer ses photos du hangar. On y retrouve les quatre dimensions évoquées plus haut : par le lieu même où elles ont été prises (le centre de la Croix-Rouge de Sangatte) les photos rappellent les camps coloniaux et nazis. Toutes les photos ont été faites de jour et confirme ainsi implicitement que les migrants n'apparaissent que la nuit, d'ailleurs les rares corps que l'on aperçoit de jour dorment. L'insistance sur les

cloisons, les draps blancs pendus qui découpent l'espace mais laissent passer la lumière construisent la dynamique de la présence-absence : « ils sont là mais aux yeux du système ils n'existent pas » semblent dire ces images. Enfin, la quasi-absence d'éléments humains confère aux photos un côté angoissant. Elles sont susceptibles de hanter le spectateur en dépit de leur apparente simplicité.

L'esthétisation du thème du fantôme s'opère aussi par le biais de scènes de cimetière que l'on retrouve dans les trois films documentaires du corpus ainsi que dans le film de Philippe Lioret. On y voit l'endroit où les migrants qui ont péri durant une tentative de passage ont été inhumés. Ces scènes comportent bien sûr une forte charge affective puisqu'elles invitent toutes à réfléchir aux conséquences fatales du caractère illégal de cette immigration.

Dans le documentaire de Florence Pezon, la scène de cimetière intervient à un moment stratégique, après une séquence où une voix-off fait la liste des dépêches AFP annonçant les morts de migrants. À l'écran défilent de nombreux plans de la ville de Sangatte et les images créent un contraste entre la vie de tous les jours des habitants de la ville et les risques quotidiens pris par les migrants. L'indifférence de la ville est ainsi soulignée. Pour aller au-delà des simples mots des dépêches AFP, la séquence suivante transporte le spectateur dans le cimetière où se recueillent la documentariste et sa traductrice, Shohreh, à qui elle demande de lire chacune des plaques qui indiquent le nom et la date de décès de chaque défunt.

La séquence atteint son acmé dramatique avec la dernière plaque sur laquelle n'est inscrit que la date de la mort. Le migrant défunt est anonyme. Avec cette dernière plaque la séquence s'achève sur un bord dangereux. Quel serait en effet l'étape suivante ? Y-aura-t-il une plaque pour le prochain mort ? Dans son étude sur la résurgence des camps pour étrangers en Europe, Marie-Claire Caloz-Tschopp explique que l'absence de tout culte des morts constitue un signe

que la société penche dangereusement du côté du totalitarisme caractérisé par l'anéantissement de certains hommes considérés comme des « humain[s] jetable[s] » (169) : « la négation de l'individualité [va] jusqu'aux confins de la néantisation, de la dépropriation de la vie, de la mort et même du culte des morts » (80). Lorsque la traductrice atteint le bout du carré des migrants et que la dernière plaque ne comprend que la date de mort, le spectateur, tout comme la traductrice et la documentariste, se trouve au bord, non seulement dans l'espace du cimetière, mais aussi au seuil du fossé symbolique du totalitarisme. Hannah Arendt rappelle combien le rituel de mort est un rempart contre certaines formes de totalitarisme :

C'est seulement parce que Achille se rendit aux funérailles d'Hector, parce que les gouvernements les plus despotiques honorèrent l'ennemi tué, parce que les Romains permirent aux chrétiens d'écrire leurs martyrologies, parce que l'Eglise gardait ses hérétiques vivants dans la mémoire des hommes que tout ne fut pas perdu et ne put jamais l'être. Les camps de concentration, en rendant la mort elle-même anonyme (en faisant qu'il soit impossible de savoir si un prisonnier est mort ou vivant) dépouillaient la mort de sa signification : le terme d'une vie accomplie. En un sens ils dépossédaient l'individu de sa propre mort, prouvant que désormais rien ne lui appartenait et qu'il n'appartenait à personne. Sa mort ne faisait qu'entériner le fait qu'il n'avait jamais vraiment existé. (266)

Les œuvres du corpus semblent donc vouloir souligner que la France n'est pas Vichy et encore moins l'Allemagne d'Hitler. On enterre encore les hommes.

Dans *No comment*, la scène de cimetière correspond à la dernière scène du film. Les gros plans de visages qui ont dominé jusqu'alors sont remplacés par des gros plans de modestes plaques en bois. Cette scène ultime s'inscrit en contrepoint avec la scène inaugurale constituée d'un plan sur la mer du Nord et sur les vagues qui s'écrasent sur la plage avec en texte surimposé un extrait de l'*Odyssée* d'Homère évoquant le sort des exilés. La musique utilisée dans cette séquence inaugurale est celle du luth de Samir Joubran. Le rythme est lent et le son épuré. Dans la dernière séquence, c'est la voix claire de la chanteuse Faytinga, sans aucun accompagnement,



qui rompt le silence de la scène de cimetière.<sup>126</sup> Le film de Nathalie Loubeyre commence et se termine sur des notes lyriques qui invitent à la réflexion. Le film s'achève sur l'ultime défi consistant à regarder non plus les migrants vivants, droit dans les yeux, mais la marque de leur mort et la responsabilité de chacun que cela implique.

Ces scènes de cimetière représentent aussi de manière concrète la trace indélébile, même si elle est parfois anonyme, laissée par les migrants dans l'espace frontalier français. En mettant ces scènes fictionnelles ou documentaires en réseau, on remarque que les différents angles se complémentent et nous permettent de voir combien l'espace réservé aux migrants à l'intérieur du cimetière se trouve à l'écart du reste des tombes. Un plan tiré de *No comment* met en perspective le carré des migrants et le reste du cimetière moins visible dans les autres films. Au premier plan, en diagonale, la rangée de petites plaques en bois et de l'autre côté de l'allée de gravillons qui sépare de carré du reste du cimetière, on aperçoit des monuments imposants, des tombes massives et de nombreuses croix. Certains des monuments sont même entourés d'une grille. Le contraste entre le premier plan et l'arrière-plan est flagrant. La ségrégation de l'espace s'étend au cimetière.

Par contre, dans la scène de cimetière *fictive* du film de Philippe Lioret, la disposition des tombes est différente. L'espace réservé aux migrants se trouve au milieu d'autres tombes, et est donc moins ségrégué que dans les documentaires. En dépit de leur caractère modeste, des plaques en bois et les fleurs en plastiques indiquent que l'on s'est recueilli à cet endroit. D'autres plaques avec les noms des défunts écrits en caractères arabes suggèrent que l'on a pris soin de respecter sinon la religion au moins l'identité culturelle de certains des morts. La scène du film de Lioret se différencie de celles des films documentaires en ceci qu'elle insiste moins sur le

---

126. Les deux artistes sélectionnés pour la musique du film sont originaires de pays qui sont liés à des vagues d'émigration. Samir Joubran est palestinien, et Faytinga est érythréenne.

spectre du totalitarisme puisque le culte des morts est respecté et que l'enterrement ne se déroule pas dans un espace séparé et isolé. Le film de Lioret souligne aussi que la mort de Bilal n'a pas été reçue avec une complète indifférence et qu'on groupe de personnes assiste à son enterrement. Le film insiste sur le respect du culte des morts là où les documentaires semblent en montrer la fragilité.

Des quatre films comportant une scène de cimetière, celle de *L'Exil et le royaume* (2009) est de loin la plus singulière.<sup>127</sup> Alors que les autres scènes utilisent le cimetière, les plaques, les inscriptions et l'espace comme un symbole invitant au recueillement et à la réflexion, le documentaire de Jonathan de Fourn et Andreï Schtakleff cherche à reconstituer l'histoire de ces enterrements en interrogeant le fossoyeur en charge du cimetière. Le symbole de ce cimetière des migrants s'efface derrière une série d'anecdotes déroutantes racontées par un personnage à la bonhomie quelquefois déconcertante. Dans le film, les « personnages » s'expriment généralement devant la caméra sans aucune question de la part des documentaristes. La présence des documentaristes est induite puisque les « personnages » successifs s'adressent directement à eux.

Christophe Hazeldine fait le récit de sa carrière au sein de la commune de Coquelles près de Sangatte. Cette genèse personnelle se trouve être étroitement liée au destin des migrants et l'ensemble du film est consacré à des parcours de vie de Français qui ont été ou sont amenés à être en contact avec les migrants du nord de la France. Tout a commencé dix ans auparavant lorsque Christophe se vit confier la responsabilité des inhumations après avoir géré pendant quelque temps l'entretien du cimetière de Coquelles. Devant le carré des migrants, il explique comment il a géré l'enterrement du premier migrant décédé et enterré dans la commune.

---

127. Comme dans le recueil de nouvelles de Camus du même titre publié en 1957 où les personnages cherchent tous un sens à la vie, les personnages du film documentaire mène cette même quête en aidant les migrants.

Le récit oscille entre la solennité puisque l'inhumation est pour lui «une tâche importante » et qu'il perçoit le caractère absurde des décès (« Vous voyez les pauvres gens, à trente kilomètres ils disent c'est l'eldorado, et ils meurent là comme ça... »), et l'horreur car il évoque des hommes carbonisés, décapités ou dans un état de décomposition avancé. Il n'hésite pas non plus à ajouter une touche d'humour, lorsqu'il décrit le cercueil « en aggloméré avec cinq visses », et le comique de situation lorsqu'un jour il fut chargé d'enterrer un corps mort environ quatre mois auparavant et qu'il s'était mis à fumer pendant le transport du corps prolongé en raison d'un embouteillage pour atténuer l'odeur insoutenable du cadavre. Le caractère incongru de la scène ressort non pas de la logique interne du film puisque ce dernier est justement construit sur des épisodes curieux, mais plutôt de l'ensemble des scènes de cimetière et de la norme à laquelle on pourrait s'attendre.

Alors que les plaques en bois modestes sont le symbole de l'empreinte des migrants dans l'espace français, Christophe le fossoyeur nous apprend qu'il est celui qui, de ses mains, a construit ces plaques et gravé les noms et les dates. Les plaques deviennent ainsi le point d'intersection entre le parcours personnel du Français et celui des migrants. Christophe est le détenteur de la mémoire de l'enterrement des migrants et il la partage avec les documentaristes. Si le côté anecdotique ramène le symbole à une dimension humaine, il la limite aussi paradoxalement par la nature même de la focalisation du récit orienté sur les tâches du fossoyeur. Les fantômes des migrants enterrés à Coquelles amènent à s'interroger sur la mort et les rituels d'enterrement digne d'une démocratie. Ces fantômes semblent hanter les films sur le sujet. Ils hantent aussi le cimetière, les spectateurs et la mémoire du fossoyeur.

Dans le roman d'Olivier Adam, *À l'abri de rien*, le thème du fantôme est également crucial. Au début, ils ne sont que des « ombres » dans la nuit (32, 37), puis la narratrice apprend

à en connaître quelques-uns. Marie, qui traverse une grave crise existentielle est hantée par le fantôme de sa sœur, mais aussi le fantôme de la jeunesse et du bonheur qu'elle y associe. Elle devient elle-même un fantôme quand elle se renferme progressivement sur elle-même et se détache de son mari et de ses deux enfants. Elle prend également pour habitude de sortir seule la nuit, pieds-nus sur la plage ou bien dans un parc. C'est au cours d'une de ces déambulations qu'elle se retrouve bénévole pour une association offrant des repas aux migrants. Elle rencontre Isabelle, une autre bénévole, qui héberge chez elle des migrants pendant la nuit au risque de se faire arrêter par la police.

Le rapprochement entre le personnage de Bechir et la figure du fantôme prend un tour inattendu. Un soir, il se présente à la porte d'Isabelle et à mesure que la soirée avance, les migrants en compagnie de leur hôte et de Marie avec ses deux enfants essayent de se détendre. Bechir s'éclipse un moment et rejoint le groupe attroupé autour d'un feu de joie dans le jardin. « [E]nveloppé d'un drap blanc » (138) et « le visage recouvert d'un masque ... africain » (138), il ressemble ainsi à « un fantôme macabre » (138). Alors commence un spectacle singulier qui hypnotise le public de Bechir. On apprend un peu plus tard qu'il a fait partie d'une compagnie de théâtre en Iran.

Ce passage incongru du roman renferme une multiplicité de sens. Bechir incarne le fantôme que chacun des membres du public semble avoir dans sa vie. Marie et le fantôme de sa sœur, Isabelle et le fantôme de son mari et de son enfant décédés, et pour de nombreux migrants les êtres chers laissés derrière eux, dans le pays natal. La scène apparaît alors comme une séance thérapeutique de groupe où chacun fait face à ses fantômes sur le mode du spectacle. Ce fantôme incarné par Bechir annonce aussi dans l'économie narrative sa mort à venir et plus largement

l'ensemble des migrants qui ont perdu leur vie en tentant de passer. Ainsi, son prénom signifiant « porteur de la bonne nouvelle » apparaît des plus ironiques.

Le détail du masque africain semble pointer du doigt un rapprochement sous-jacent entre le traitement des migrants et celui des immigrés postcoloniaux. Le masque africain dans *La Noire de...* (1966) d'Ousmane Sembène hante le film du début à la fin et a fait l'objet de maints commentaires. Le masque africain chez Adam est un signe tout aussi ambivalent. Il peut évoquer l'art nègre tel qu'il a été approprié par le colonisateur, et il peut aussi faire référence à une certaine culture africaine où la performance constitue un moyen de résister symboliquement à des formes d'oppression.<sup>128</sup> Or, dans le roman d'Adam, le migrant iranien joue le rôle du fantôme africain et non pas du colonisateur. Les rapports de force sont inversés dans la mesure où c'est l'étranger qui parvient à hypnotiser la foule composée en partie de nationaux. En recouvrant son visage de ce masque, Bechir superpose et aligne son expérience sur celle d'un passé post/colonial de la France. Cette scène propose une mise en abîme, une représentation dans la représentation où l'analogie entre le parcours des migrants et celui des immigrés postcoloniaux transparait.

Plus tard, Bechir expose ses cicatrices devant un conseil censé déterminer la légitimité de sa demande d'asile. Marie, présente pendant l'intervention, est choquée par les multiples marques de torture sur la peau de l'étranger. Cette évocation de la torture rappelle la guerre d'Algérie. En 2007, date de parution du roman d'Olivier Adam, sort également en salle le film de Florent Emilio Siri, *L'ennemi intime* sur le thème de la guerre d'Algérie. L'année précédente, en 2006, étaient déjà sortis les films *La trahison* de Philippe Faucon et *Mon colonel* de Laurent Herbier. L'année 2007 marque aussi un important repère dans l'historiographie de l'après-

---

128. Voir la problématique abordée dans *Les statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker et Alain Resnais ainsi que les controverses au sujet du film *Les maîtres-fous* (1954) de Jean Rouch.

décolonisation : Maurice Papon décède le 17 février. Il combine à lui seul les deux cadres de mémoire. Bechir est un fantôme dans le passage incongru de la danse autour du feu de joie, et on peut même aller jusqu'à affirmer qu'il reste un fantôme par la suite. Chez Adam, l'étranger fantomatique joue un rôle dans la trajectoire personnelle du personnage de Marie et déborde vers une réflexion plus diffuse et donc plus spectrale concernant la présence d'un passé dont on n'a pas encore fait le deuil.

Jacques Derrida dans son ouvrage *Les spectres de Marx* (1993), cherche à définir ce qu'est un spectre. Il explique : « On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort » (26). Cette apparition du fantôme interprété par Bechir, le migrant iranien, mystifie le public en raison de cette indétermination. Derrida définit plus loin l'exorcisme comme un processus qui « consiste à répéter sur le mode de l'incantation que le mort est bien mort » (84), et dans la scène du roman d'Olivier Adam, il s'agit bien de cela sur un mode non verbal : on cherche à conjurer les fantômes du passé.

En filtrant la représentation du migrant par le prisme de la décolonisation, le caractère unique de la situation des migrants est éliminé. Ils sont toujours déjà plus ou moins comme les autres. À trop vouloir souligner les parallèles avec le passé, on peut finir par ne pas capter la singularité de cette nouvelle migration. Avant d'aller plus loin dans l'étude de l'articulation des mémoires, il faut revenir sur la notion d'espace parallèle qu'occupent les migrants-fantômes. Une manière de jouer sur la dynamique présence-absence consiste à saisir les pratiques spatiales des migrants sur le territoire national français. Ils sont en France, bon nombre d'entre eux n'étant pas autorisés à y rester, mais ils habitent des espaces proches et pourtant séparés de la population.

## b. L'espace parallèle des fantômes

Le centre de Sangatte avait pour avantage de rendre les migrants à la fois visibles, puisque la taille du hangar planté au milieu des champs ne pouvait que surprendre, et invisible, parce que la structure même du hangar cache des regards le nombre et le mode de vie des migrants qui y vivent. Plus tard, avec la jungle, la dynamique du visible-invisible se modifie puisque les migrants sont désormais éparpillés. La référence à un monde parallèle est évoquée dans plusieurs œuvres. On a déjà expliqué comment à l'intérieur même du cimetière le carré réservé aux migrants se situe à l'écart du reste du cimetière. Cette séparation se retrouve à l'échelle de l'espace de la ville. Le photographe François Legeait est désorienté par l'« impression de deux mondes parallèles » (36), celui des migrants et celui des Calaisiens. Christine Desrousseaux dans *La panthère de Sangatte* insiste sur cette « impression » plus précisément :

Ces humains-là évitaient de se déplacer sous la lumière du jour. Ils erraient dans un bois tout proche, que tout le monde ici appelait *la jungle*, marchaient inlassablement dans les dunes, arpentaient à pied les bords de l'autoroute qui relie les ports de Dunkerque, de Calais, de Boulogne, là où la vitesse des voitures produit une solitude aussi absolue qu'en plein désert. Deux mondes qui se côtoient sans points de rencontre possible. (105)

Elle ajoute aussi : « C'étaient des ombres sans visage, des fantômes furtifs qui n'avaient qu'un seul but : traverser la Manche par n'importe quel moyen » (106). Une étude géographique souligne la même ségrégation de l'espace :

La présence des migrants à Calais se traduit par un usage différencié de l'espace. Ainsi ne s'aventurent-ils que très rarement dans le centre-ville, autour de la mairie, et dans les quartiers commerçants, comme si une frontière implicite s'était instaurée, que les migrants ne franchissent pas. Par contre, leur accès à d'autres lieux dans la ville est possible: il s'agit principalement des places et du quai où ont lieu les distributions de repas durant lesquelles les contrôles sont quasi inexistants. (Emmanuel Berson et Frédéric Dumont)

Dans ce passage, les auteurs parlent d'une « frontière implicite » qui divise l'espace de la ville de Calais. C'est bien la marge qui définit les migrants. Ils sont mis à l'écart au sein même de la ville-frontière.

Le film de Nathalie Loubeyre *No comment*, repose sur une série de contrastes spatiaux notables à l'échelle de l'enchaînement des plans ainsi qu'à celle de la composition des plans. On juxtapose des plans où on peut voir l'environnement dans lequel évoluent les migrants et d'autres plans où l'on voit les habitants de Calais, ceci pour créer une opposition entre le centre-ville interdit aux migrants et d'autres lieux périphériques tels que la jungle ou le port où ils vivent. Ainsi, l'image d'une ville ségréguée ressort clairement du film. Un élément architectural de la ville, le beffroi de la mairie, fonctionne comme marqueur de cette ségrégation tout au long du documentaire. Cette tour apparaît de manière récurrente dans de très nombreux plans et leur composition est généralement similaire. On trouve au premier plan les migrants, soit faisant la queue pour obtenir de la nourriture, soit accroupis au sol, mais dans les deux cas en nombre. Une route ou une barrière sépare cet espace du reste de la ville et au-delà de cette route, on aperçoit la tour du beffroi. Cet élément de la ville est un symbole de la mairie et plus largement un symbole de la puissance de l'autorité municipale. Henri Lefebvre dans son livre *La production de l'espace* (1974) note combien la verticalité constitue un symbole de « puissance » (273).

Ce beffroi correspond aussi, symboliquement, à un outil de surveillance dans une perspective foucaldienne des dispositifs du pouvoir. Les migrants sont en effet étroitement surveillés par la PAF (police aux frontières) qui cherchent à les déloger de tout campement improvisé. Dans le cadre militaire, un beffroi désigne la « [t]our d'une ville, d'un château, parfois clocher d'église servant, au Moyen Âge, à faire le guet et, à l'aide d'une cloche, à donner l'alarme, à convoquer les hommes de la commune ou du seigneur » (*Trésor de la langue française* en



ligne). Ainsi la tour sert à signaler la présence d'une potentielle menace, celle d'étrangers cherchant à conquérir la ville.

La tour évoque donc un passé lointain de la ville en conjonction avec la statue de Rodin se trouvant à proximité du beffroi intitulée, *Les Bourgeois de Calais* (1888). Cette statue évoque le siège de la ville de Calais et la victoire des troupes anglaises au XIV<sup>e</sup> siècle. La ville demeura ensuite anglaise pendant plus de deux siècles. L'œuvre de Rodin cristallise le moment où les bourgeois de Calais sont faits prisonniers et remettent les clés de la ville aux vainqueurs.<sup>129</sup> La ville fut aussi conquise en 1940 par l'armée allemande. L'omniprésence de la tour semble suggérer qu'un nouvel ennemi étranger menace la ville. À en croire les propos du ministre Éric Besson durant son intervention à la mairie de Calais en 2009, il s'agit bien d'une guerre visant à reprendre le contrôle d'un territoire conquis et occupé par l'ennemi : « Nous ne reculerons pas [...] l'État ne cèdera pas un centimètre de terrain » assure le ministre dans son discours (23 avril 2009).

Le beffroi de Calais est aussi tout simplement un marqueur du temps qui passe. Il abrite l'horloge de la ville et évoque la « viscosité » (Balibar 1997, 379) de la temporalité dans laquelle les migrants sont pris au piège. Les jours se ressemblent et sont rythmés par de longues périodes d'attente. Pour les migrants, le temps est suspendu alors que de l'autre côté de la route, dans le centre-ville, le temps s'écoule « normalement. » Le beffroi de la ville, comme une image en miroir d'un *Big Ben* hors de portée, marque l'exclusion des migrants dans un espace Calaisien parallèle.

Dans ce discours, l'espace occupé par les migrants est dépeint comme un « réseau » sous-terrain. On parle de « filière », de « pression migratoire », de « plaque tournante », et de

---

129. Un « bourgeois » au Moyen-âge désigne un « libre habitant d'une ville, jouissant de certains privilèges » (*Trésor de la Langue Française* en ligne).

« sédentarisation » c'est-à-dire d'un enracinement des migrants où la métaphore de la racine ou du rhizome confère une forme imagée de la puissance de la menace. Il s'agit pour les forces de l'état de « démanteler » la jungle. Ce dernier verbe signifie dans le vocabulaire de la guerre, « démolir les murailles, les fortifications organisées qui défendent un place forte. Démolir une construction, en disjoindre les éléments par la force » (*Trésor de la Langue Française* en ligne). Le décalage entre cette définition et les images de la jungle proposées dans les œuvres est flagrant : pas de murailles mais de la broussaille épaisse, et quant à la place forte, il s'agit d'un terrain vague à l'abandon.

La rhétorique du ministre est fondée sur l'utilisation du terme « zone » dont il convient ici de déplier le sens. La jungle est tantôt une « zone », tantôt une « zone de non-droit. » Ce mot désigne un espace aux contours flous identifié par les autorités comme source de problèmes. La référence au « non-droit », qui définit négativement cet espace et métonymiquement ceux qui y vivent, correspond aussi à un des éléments du binarisme sur lequel s'appuie le ministre pour légitimer son action, l'autre élément étant « l'état de droit. » Les « zones » font en général référence à un quadrillage de l'espace et à l'attribution de fonctions spécifiques, par exemple une « zone industrielle. » La détermination des zones et d'une action spécifique à suivre dans chacune d'elle est souvent du ressort de l'état. Cela représente donc un puissant outil du pouvoir à organiser et quadriller l'espace. Les ZUP (zone à urbaniser en priorité) et les ZEP (zone d'éducation prioritaire) ont été au cœur de controverses. Peu de temps après le démantèlement de la jungle, le ministre annonce, non sans fierté, que l'ancienne zone est en passe de devenir une « zone industrielle. » L'attribution d'un adjectif au substantif couronne la reconquête de l'espace.

Le terme « zone », dans l'histoire du développement de la ville de Paris fut aussi employé dans deux cas particuliers qu'il est intéressant de rapprocher du cas de la ville de Calais. La

« zone » de Paris correspondait à une ceinture d'habitations précaires près des anciennes fortifications (« espace militaire qui s'étendait au voisinage immédiat des anciennes fortifications de Paris, occupé illégalement par des constructions légères et misérables » *Trésor de la Langue Française* en ligne). La population, appelée « zoniers », était majoritairement ouvrière et mêlait nationaux et étrangers. Cette zone suscitait un mélange de fascination et de peur chez ceux qui n'y vivaient pas.<sup>130</sup> L'autre « zone » de Paris correspond au bidonville habité par les immigrants étrangers.<sup>131</sup> Cette zone devient au moment de la guerre d'Algérie un véritable enjeu territorial, comme le rappelle l'historien Yvan Gastaut : « Depuis le début de la guerre, la police considérait les habitants du bidonville comme une population ennemie » (2004, 40). Il évoque aussi les interventions des « Képis bleus » de Maurice Papon et de la « Brigade Z » en charge de détruire des habitations du bidonville à des fins d'intimidation.<sup>132</sup>

L'utilisation du mot « zone » dans la rhétorique d'Éric Besson constitue aussi une alternative à l'utilisation du mot « jungle » qui fut à l'origine le terme employé par les migrants eux-mêmes. Par contraste, le mot « zone » remet de l'ordre dans la dénomination d'un phénomène et d'un espace qui semble alors circonscrit et s'inscrit dans une longue histoire de définition de l'espace précaire occupé par ceux que l'on identifie comme des menaces potentielles pour l'ordre et le respect de la loi.

Cet espace parallèle est aussi constitué de hangars. Tels des fantômes de travailleurs, les migrants occupent d'anciens espaces de travail comme le hangar de Sangatte qui abritaient le matériel qui servait à la construction du tunnel sous la Manche, ou comme le hangar désaffecté de la SOCARENAM (société d'industrie navale) autrement surnommé « l'hôtel Afghan » (Legeait

---

130. Voir l'ouvrage de Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky, *Paris le peuple : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*.

131. « Dans l'entre-deux-guerres, la zone est devenue un vaste bidonville circulaire » (Blanc-Chaléard 36).

132. Les Képis bleus étaient des supplétifs musulmans d'Algérie en charge de rechercher les cellules du FLN.

6). Une autre manière d'aborder les espaces occupés par les migrants consiste à les considérer comme autant de nœuds de communication et de transports encore en usage ou bien fantômes. Ainsi, les migrants ont occupé le hangar de Sangatte sans pouvoir traverser le tunnel qui fonde son existence ; ils ont aussi occupé le hangar de la SOCARENAM qui construisait ou maintenaient en état des navires qui restent eux aussi inaccessible aux migrants ; les quais du port où s'organisent la distribution des repas par les associations locales ne servent plus aux débarquements ou aux embarquements, et les migrants n'y sont que d'improbables voyageurs immobilisés à terre. La jungle n'est, quant à elle, paradoxalement pas si éloignée de la « civilisation » comme le laisse entendre le terme, mais se situe stratégiquement à proximité d'une autoroute ou de stations services où les routiers qui vont bientôt rejoindre l'Angleterre s'arrêtent pour se réapprovisionner en carburant.<sup>133</sup> La jungle reste en marge du réseau routier et les migrants qui tentent d'intégrer ce réseau doivent le faire clandestinement. La mort de Bechir (*À l'abri de rien*) renversé sur la route alors qu'il s'appêtait à monter dans un camion arrêté à une station service, signale le degré de difficulté à intégrer ce réseau. Les migrants de Calais sont représentés comme étroitement liés à des réseaux de communication, soit auxquels ils n'ont pas accès, soit qui sont maintenant hors service. Ils sont donc définis par la restriction de leur mobilité sans cesse rappelée par leur pratique de l'espace calaisien.

L'évocation de nœuds de communication, de lieux de passage nous amène à considérer le concept de « non-lieu » de Marc Augé (1992). Ce concept qui, dans le cas des analyses de Sangatte et de la jungle, est mis en relation avec l'expression de zone de « non-droit » qui décrit l'impasse administrative, permet d'évoquer la dimension spatiale et existentielle dans laquelle se

---

133. François Legeait définit la localisation de la jungle ainsi: « Un réseau très organisé opère la nuit dans un secteur opportunément surnommé la "jungle", entre l'autoroute, la zone industrielle et le port » (6).

trouvent les migrants de Calais.<sup>134</sup> Dans quelle mesure est-ce que ce concept de non-lieu nous renseigne sur la représentation des migrants dans leur rapport à l'espace ? Autrement dit, quel est la place des migrants clandestins dans la surmodernité définie selon l'anthropologue par la multiplication des non-lieux ? Ces individus semblent constituer, à première vue, par leur mobilité réduite, un archaïsme puisqu'ils ne sont pas pleinement intégrés à la fluidité de passage que semble suggérer le terme « *surmodernité*. »<sup>135</sup> L'auteur la décrit en ces termes : « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore *les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète* » (48, je souligne). Le point commun entre tous les exemples mentionnés est qu'ils correspondent tous à des lieux de passage. Pourtant, l'exemple du camp de transit demeure ambigu. L'auteur ne manque d'ailleurs pas d'ajouter l'adjectif « prolongé » et la stase du camp s'inscrit en contraste avec la « circulation accélérée » qui définit les autres exemples.<sup>136</sup> Soit les migrants n'ont pas accès au lieu de transit, soit ces lieux de transit deviennent pour eux des lieux de non-mouvement.<sup>137</sup>

Un non-lieu est donc un endroit qui n'est pas censé être *habité* (sous-entendu, à long terme), mais qui est paradoxalement devenu la norme et où les individus passent une grande partie de leur temps. Marc Augé mentionne le camp de transit plus loin dans son livre :

---

134. Dans un des textes qui accompagnent les photos de Jacqueline Salmon dans *Le hangar*, un auteur utilise le sous-titre suivant : « Un non lieu pour des gens de non droit » (7)

135. Et pourtant, ils ont réussi à traverser des milliers de kilomètres et de nombreuses frontières.

136. On pense bien sûr aux migrants du Nord-Pas-de-Calais qui sont « installés » sinon dans un lieu précis, au moins dans la région. Le camp de transit fait aussi référence aux habitations construites pour les populations immigrées appelées « cités de transit » qui étaient censées être une phase temporaire avant le relogement dans ce qui deviendra les grands ensembles de type H.L.M. Ces cités de transit construites pour le court-terme ont bien souvent été l'unique logement d'une grande précarité pour beaucoup.

137. Dans le film de Philippe Lioret, *Welcome*, un groupe de migrants désirant aller dans un supermarché sont arrêtés à l'entrée par un vigile qui leur refuse l'entrée.

Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. (100-101)

Le camp de transit, même s'il s'intègre parfaitement au schéma de l'auteur, n'est en aucun cas une nouveauté. On pourrait même dire qu'il s'agit là d'une méthode visant à concentrer en un lieu de manière plus ou moins encadrée une population qui semble toujours avoir existé. De plus, l'exemple du camp ou du bidonville se démarque des autres exemples fournis dans la mesure où ils ne sont associés ni à la société de consommation, ni aux loisirs ou au voyage (compris comme mobilité d'un individu en toute légalité).<sup>138</sup> La liste de caractéristiques – « individualité solitaire », « passage », « provisoire », et « éphémère » – que l'auteur abstrait de ses exemples semblent déconnectée du cas du camp de transit et du bidonville, ou tout au moins discutable. Ces espaces sont caractérisés par des liens de solidarité forts, et quand au provisoire et à l'éphémère, les œuvres du corpus tendent plutôt à insister sur le caractère atemporel, dans le sens de « hors de la temporalité », de l'expérience des migrants. Leur quotidien n'est qu'un éternel recommencement de pratiques routinières dominées par l'attente.

De la même manière, si le non-lieu comme le définit Marc Augé s'oppose aux lieux anthropologiques, qui eux se caractérisent par l'identitaire, le relationnel et l'historique, alors il devient difficile de soutenir que le camp de transit et le bidonville ne sont pas des lieux anthropologiques. L'exemple du bidonville que nous avons évoqué dans le chapitre précédent le

---

138. On a montré dans le chapitre précédent combien le voyageur occidental, le touriste et l'immigré traversent différemment les frontières nationales mettant ainsi en lumière le caractère polysémique des frontières (Balibar 1997, 375).

souligne bien : cet espace était un facteur déterminant dans l'articulation de l'identité des personnes qui y vivaient, il s'y tissait des liens multiples entre les habitants mais aussi avec ceux de l'extérieur. Enfin, le bidonville et son histoire dans le cas particulier de Nanterre constitue un objet de l'histoire qui a été maintes fois étudié et qui fonctionne comme lieu de mémoire même s'il reste fantomatique puisque détruit. Dans le cas du centre de la Croix-Rouge de Sangatte, plusieurs commentateurs ont mis en avant l'évolution même du nom propre « Sangatte » qui par un processus de substantivation métonymique en est venu à désigner un centre pour réfugié. L'expérience de Sangatte est a posteriori un « lieu » dans le sens où Augé définit ce terme. Autrement dit, la surabondance qui caractérise selon Augé la surmodernité serait inséparable du défaut définissant une « sousmodernité » complémentaire.

L'auteur offre un élément de réponse pour résoudre ce paradoxe : « Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation » (101). Cette précision déterminante dans la définition *dynamique* des lieux et des non-lieux permet de mieux saisir la nature de l'espace occupé par les migrants à Calais. C'est bien dans l'oscillation entre l'identitaire, le relationnel et l'historique d'une part et le désamorçage de ces trois composantes que les migrants pratiquent l'espace de Calais. La jungle ou le camp de réfugié sont des lieux, c'est-à-dire un espace de formation des identités, mais ils restent des lieux à l'écart où les identités si elles existent en effet, ne sont pas reconnues comme telles. La jungle et le camp de réfugié constituent donc des cas particuliers dont la théorie d'Augé ne rend pas compte.

Dans un passage beaucoup plus clair et directe que les précédents, Marc Augé identifie la raison qui rend les migrants menaçants : « Si les immigrés inquiètent si fort (et souvent si

abstraitement) les gens installés, c'est peut-être d'abord parce qu'ils leur démontrent la relativité des certitudes inscrites dans le sol : c'est l'émigré qui les inquiète et les fascine à la fois dans le personnage de l'immigré » (148). Dans les documentaires du corpus, les migrants transgressent l'espace ou resémantisent des (non-)lieux. L'image du palimpseste convoqué par Augé paraît ici tout à fait appropriée. Dans le film de Pezon, le directeur du centre explique qu'il est nécessaire d'informer les migrants qui coupent à travers les champs environnant le hangar et qui marchent au milieu de la chaussée en pleine nuit que ces pratiques sont dangereuses. Ils empruntent aussi des « chemins de traverse » (titre d'un intertitre dans le documentaire de Nathalie Loubeyre), longeant des voies ferrées qui ne sont plus en usage. Le directeur ne voit dans ces pratiques qu'une perturbation d'un ordre établi et, aveuglé par des préoccupations pragmatiques et logistiques, il ne parvient pas à comprendre le bien-fondé de ces pratiques spatiales qui peuvent apparaître opaques sans pour autant être dénuées de sens.

Une autre raison pour laquelle le concept de non-lieu – en dehors de la définition stricte de Marc Augé – semble approprié pour réfléchir à la condition des migrants à Calais, est que ces individus ne sont précisément jamais installés dans un lieu précis. Leur quotidien est dominé par le mouvement (même si ce dernier reste très circonscrit) puisque les autorités cherchent constamment à les déloger de leurs emplacements. Les journées sont donc rythmées par les multiples expulsions et réinstallations dans des endroits chaque fois différents. La police a pour directive de les empêcher de s'installer où que ce soit. De nombreuses photos de François Legeait capturent les migrants marchant sur des trottoirs, en bord de route, par groupe de trois ou quatre. Leurs parcours dans la ville de Calais correspondent à une constante négociation entre l'intérieur et l'extérieur : à l'extérieur des lieux publics, et à l'extérieur des réseaux de communication, à l'extérieur de la jungle. Comme s'ils étaient la frontière même, les migrants



vivent constamment la transgression : ils ne sont jamais là où ils devraient être au regard de l'état qui les place toujours déjà en dehors du droit, de la ville, et des regards.<sup>139</sup>

Le titre du documentaire de Florence Pezon, *Welcome out/in Sangatte*, évoque la dualité intérieur/extérieur dès le titre. Entrer dans le centre de la Croix-Rouge c'est déjà être mis en marge. La barre oblique qui sépare « out » de « in » brouille le message initial de bienvenue. Dans le documentaire, la dialectique intérieur/extérieur sous-tend la logique et l'esthétique du film par l'usage des cloisons, de la lumière, et la manière dont le hangar n'est autre qu'un extérieur dans un intérieur. La séparation du « out » et du « in » recèle aussi un certain manichéisme moral comme le rappelle Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* :

dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. (191)

Les œuvres du corpus déstabilisent cette opposition binaire.

La série de photographies *Le hangar* de Jacqueline Salmon s'ouvre sur une mise en scène troublante. Sur la partie droite de la première double page blanche se trouve dans la moitié supérieure une frise composée de deux photographies en noir et blanc juxtaposées. Ces deux photos sont raccordées par leur sujet : une barrière de type clôture Heras, sur laquelle sont étendus des vêtements. Sur la double page suivante, la barrière de photographies continue sur toute la longueur de la double page. Les angles sont chaque fois différents pour que cette frise ait

---

139. Une caricature publiée dans le journal *Le Monde* en septembre 2009 (peu de temps avant le démantèlement de la jungle) représente bien cette dialectique de l'intérieur/extérieur. Elle a pour titre « Fini, la jungle de Calais. » On y voit à gauche le maire de la ville (avec une écharpe tricolore) qui se déplace sur le toit d'un engin à mi-chemin entre le tank et le bulldozer. Armé d'une hache, le maire abat placidement des barrières rouges et blanches (de type passage à niveau ou poste frontière) qui sont ouvertes et donc verticales et qui par leur quantité semblent symboliser l'épaisse broussaille de la jungle. De l'autre côté de la forêt de barrières se trouve un migrant en fuite avec une valise dans chaque main. Il s'apprête à plonger dans la mer (la Manche de toute évidence) puisqu'il a été repoussé jusqu'à la limite du territoire français.

un aspect discontinu et haché. La grammaire des vêtements attachés sur les lignes des barrières semblent suggérer un message. L'endroit est désert et pourtant il semble bien que des fantômes y vivent. Les nœuds faits aux pantalons et aux chemises déformées pour les attacher à la barrière évoquent à la fois une certaine violence et une tentative de l'homme pour mener une vie normale. Quoi de plus banal en effet que des vêtements pendus à une corde à linge ? Mais cette corde à linge n'en est pas une, il s'agit d'une barrière qui marque une ségrégation et un enfermement. En y regardant de plus près, les vêtements sont tantôt attachés d'un côté, tantôt de l'autre. Ainsi, on ne sait pas si l'on se trouve à l'intérieur (de quoi ?) ou à l'extérieur. La dernière image de la série met fin à l'hésitation : la photographe et le spectateur des photographies ne sont pas encore entrés dans le hangar que l'on aperçoit maintenant au-delà de la barrière. Ces vêtements incongrus sur cette barrière confèrent à cette dernière un caractère vain. Les migrants la traversent et en modifient la fonction d'origine. Car cette barrière ne nous empêche en aucun cas de voir ce qui se trouve au-delà, et les minces fils de fer qui lie ensemble des pans de barrière semblent bien futiles. La barrière a une force symbolique que les migrants subvertissent.

On se trouve au seuil de l'exposition et au seuil du hangar. Le paysage plat et vide ainsi que l'effet de profondeur souligne le caractère incongru de cette barrière qui découpe et quadrille arbitrairement l'espace et le ciel. La dimension arbitraire est aussi renforcée par la mise en page : cette frise recomposée est superposée à un canevas blanc qui l'entoure et en minimise les proportions. L'entrée en matière proposée par Jacqueline Salmon jette d'emblée un regard suspect sur toute division de l'espace et questionne l'arbitraire des définitions d'intérieur et d'extérieur en mettant l'humain au cœur de ces définitions par le biais des vêtements qui signalent leur installation sur les lieux, l'humain qui précisément sera absent de ses photos. Cette frise sur la page blanche aurait très bien pu se trouver ailleurs, selon des proportions différentes.

Elle aurait pu être composée avec d'autres photos de barrières prises selon des angles différents. Détruire la barrière qui nous sépare de l'Autre telle est le défi que pose l'ouvrage de la photographe.

Le thème du fantôme et du spectre dans les œuvres du corpus permettent d'articuler le concept de Rothberg dans une perspective esthétique. Nous avons successivement analysé les scènes de cimetière, la manière dont un personnage de migrant-fantôme rappelle en filigrane certains épisodes de la décolonisation, et l'espace habité – voire hanté – par ces migrants-fantômes. Présents/absents, vivants/officiellement non-existants ou morts, visibles/invisibles, du présent ou du passé, la représentation des migrants du nord de la France comme fantômes oscille entre des extrêmes. Le centre de Sangatte, le hangar de la SOCARENAM ou encore les jungles sont des lieux qui remettent en cause la modernité à laquelle la France devrait appartenir. Ce récit de la modernité de la France trouve donc un contre-discours à l'endroit de ces lieux habités par les migrants.

## **B. Les migrants de Calais et le spectre de la Deuxième Guerre mondiale**

Une des mémoires sous-jacente et constitutive de la représentation des migrants du Nord-Pas-de-Calais correspond à l'évocation de différents aspects de la Deuxième Guerre mondiale. Les rapprochements avec cette période de l'histoire soulignent combien le discours français concernant la position de la France à cette époque reste ambiguë encore aujourd'hui. On trouve d'une part le récit de la collaboration et, d'autre part les discours qui mettent l'accent sur la Résistance et la figure du Général de Gaulle. Les polémiques autour des migrants de Calais

constituent un moyen par lequel cette ambivalence de l'histoire est remise au cœur des débats publics. Dans un article intitulé « Cohabiter à Sangatte » publié dans le magazine *Plein Droit*, Marc Bernardot et Isabelle Deguines ont exhumé l'histoire de la petite commune et découvert que « Sangatte [avait] déjà accueilli un camp, nazi celui-là, en 1942 » (2003).<sup>140</sup> Les auteurs de commenter : « [o]n ne peut néanmoins s'empêcher de penser que l'implantation du centre de la Croix-Rouge sur le même front de mer, en face de la ferme qui a servi de camp nazi, a contribué à faire resurgir *fantômes* et blessures » (2003, je souligne). Il est possible de dégager trois grands axes parmi les œuvres du corpus par lesquelles la Deuxième Guerre mondiale est abordée : le camp, l'Europe forteresse et la résistance.

Les polémiques sur des rapprochements ou autres analogies surviennent aussi très souvent dans les débats *autour* des œuvres produites ou en rapport avec des ouvrages académiques produits dans le domaine des sciences sociales. En abordant successivement ces trois axes – le camp, l'Europe forteresse et la résistance – on s'attachera à comprendre le mode de fonctionnement de ce spectre de la Deuxième Guerre mondiale en relation avec la représentation des migrants de Calais. Il faudra s'interroger sur le déploiement d'une réflexion globale sur les rémanences de certaines formes totalitaires en France en lien avec un espace-frontière conçu alors comme une limite non seulement de la démocratie française mais aussi de l'Union européenne.

---

140. Cette revue est associée au GISTI (groupe d'information et de soutien des immigrés) et traite de la dimension juridique dans le parcours des immigrés.

#### a. Le camp

La dynamique de présence-absence et visibilité-invisibilité des migrants à l'intérieur du centre de la Croix-Rouge est au cœur du film de Florence Pezon et des photos de Jacqueline Salmon. Le film de Florence Pezon mène une réflexion approfondie sur la dimension carcérale, voire concentrationnaire du centre. Le parallèle avec les camps est clairement évoqué mais aussi problématisé. Dans la première partie du documentaire, le film alterne entre des témoignages de migrants dans le centre et une visite guidée des lieux en compagnie du directeur du centre. Au cours d'une discussion avec ce dernier, la documentariste fait un lapsus et utilise le mot « camp » alors que le directeur vient justement d'insister sur la nomenclature appropriée pour désigner la structure dont il est responsable. Pour lui, il s'agit d'un « centre humanitaire d'urgence » qui est « ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre ». Le directeur ne manque donc pas de corriger son interlocutrice après quoi ils sourient tous les deux, embarrassés de la situation. Le lapsus de Florence Pezon révèle combien le discours humanitaire perd de sa force une fois que l'on pénètre dans le hangar.

Les premières images du documentaire correspondent à un repérage des lieux où le caractère structuré de l'espace ressort clairement. La profondeur du hangar et le bruit ambiant constant permettent de saisir les dimensions du lieu.<sup>141</sup> Quelques plans panoramiques révèlent l'alignement des tentes et des cabines et la présence de barrières Vauban qui délimitent les différents espaces et canalisent les flux. Le montage met en lumière le décalage existant entre le discours du directeur et ceux des migrants. La caméra saisit aussi à plusieurs reprises un autre

---

141. Henri Courau explique que « Tous les bruits s'amplifient contre les tôles des murs et du toit. Chaque son se démultiplie dans cette formidable caisse de résonance et leur somme crée un incroyable brouhaha permanent » (2007, 122).

décalage entre les questions de la documentariste et les réponses purement pragmatiques du directeur.

La séquence consacrée à la visite de l' « espace accueil » du centre est particulièrement parlante. Dans la séquence qui précède, la caméra filme l'entrée du centre qui correspond à une gigantesque porte coulissante. Contrairement aux dires du directeur, cette énorme porte n'est pas complètement ouverte, elle n'est même qu'entrouverte. En outre, deux « équipiers », terme faisant référence au personnel humanitaire, se trouvent à cette porte avec dans la main un détecteur de métaux. Ils s'assurent que les personnes désirant sortir n'emportent pas avec eux des couvertures fournies par le centre.<sup>142</sup> Quant aux personnes cherchant à entrer dans le hangar, il faut s'assurer qu'elles n'ont aucun objet qui pourrait mettre en danger les autres migrants du centre. La transition avec la séquence de l'« espace accueil » se réalise en prolongeant à l'image le plan sur les équipiers stationnés à la porte alors que l'on entend déjà la voix du directeur présenter l'espace accueil. Le décalage entre le son et l'image permet de souligner l'ambiguïté du discours humanitaire du directeur puisque l'on a d'une part un dispositif de restriction évident des mouvements des migrants et un accent mis sur des préoccupations logistiques, et d'autre part le mot « accueil » prononcé par le directeur du centre et dont le sens est biaisé par l'image.

L'autre aspect du centre sur lequel le film insiste et qui renforce le parallèle avec le camp correspond à la séparation entre l'espace réservé au personnel humanitaire et celui occupé par les migrants. Henri Courau parle de « deux mondes [qui] évoluent dans leurs espaces respectifs » (2007, 130). La ségrégation dans la ville de Calais que l'on notait dans les sections précédentes se retrouvent à l'échelle du hangar. Cette séparation s'accompagne de rapports de force. Les équipiers disposent de deux cabines, l'une étant posée sur l'autre créant ainsi une petite tour

---

142. Le directeur explique plus tard que ces couvertures sont utilisées dans les tentatives de passage et qu'elles sont souvent perdues ou déchirées.

d'observation benthamienne. Comme l'ethnologue Henri Courau le remarque : « À travers Sangatte, nous retrouvons bien des dispositifs qui participent de son appréhension en tant que camp : procédures d'attente ou de mise à l'écart, stockage, surveillance, triage, expulsion, relégation hors du monde d'individus immobilisés dans un temps non productif » (2007, 67). Un périmètre à accès restreint autour de la tour des équipiers est défini par des barrières Vauban. Dans les cabines se trouvent des moniteurs reliés aux différentes caméras disposées à différents endroits du centre. Le décalage n'est donc pas exclusivement de nature spatiale.

Dans un autre passage du film, le directeur est interpellé par un groupe de migrants se trouvant de l'autre côté des barrières. Le directeur revient sur ses pas et va à leur rencontre. On peut se demander dans quelle mesure la présence de la caméra motive ce retour en arrière. Un groupe d'hommes lui demande s'il leur serait possible d'obtenir une cabine puisque certains d'entre eux sont blessés et qu'ils sont forcés de dormir dehors c'est-à-dire à l'intérieur du hangar mais ni dans une tente, ni dans une cabine. Les compétences du directeur en anglais étant limitées, s'en suit un quiproquo au cours duquel il leur répond que s'ils désirent des chaussures il faut s'adresser au bureau d'accueil. Les migrants parviennent finalement à se faire comprendre mais le directeur ne promet rien et ne fait que répéter dans un anglais limité la procédure en place. La barrière Vauban mais aussi celle de la langue – non seulement de l'anglais mais aussi la différence entre la langue simple des migrants et le jargon administratif du directeur – devient un symbole des contradictions internes du centre de la Croix-Rouge et des limites du discours dit « humanitaire. »

Même si le documentaire établit clairement un parallèle entre le centre de la Croix-Rouge et la « forme-camp », il n'en devient pas pour autant univoque ou manichéen. Le thème du « camp » constitue une « plateforme » (Rothberg) théorique et rhétorique à partir de laquelle il

est possible de penser l'existence d'une telle structure de traitement des étrangers. La présence même de la documentariste pose d'emblée une limite à l'analogie qui ferait du centre un camp, dans la mesure où Florence Pezon semble circuler en toute liberté dans le hangar. Ensuite, elle consacre une séquence du film à interroger les équipiers, et non pas seulement le directeur du centre, ni exclusivement les migrants. Il ressort nettement de cette discussion que la structure de pouvoir entre personnel humanitaire et migrants précédemment établie et notée dans les études ethnologiques d'Henri Courau est brouillée. Le portrait des équipiers qui se dégage de ce passage n'est pas celui d'agents du pouvoir mais plutôt d'agents du pouvoir sans véritable pouvoir. Les longs silences et le ton désabusé se conjuguent à l'insistance sur le caractère inadéquat du système. Les équipiers perçoivent avec une très grande acuité les limites de leur action, ce qui semble les démoraliser. Ils semblent eux aussi d'une certaine manière pris au piège dans le système.

Enfin, le film documentaire en tant qu'il recueille la parole des migrants du centre constitue un outil, « le regard d'un spectateur-narrateur » dirait Marie-Claire Caloz-Tschopp (230), qui révèle la déshumanisation paradoxale du discours humanitaire qui a tendance à dépolitiser les individus. Au-delà du caractère politique du discours des migrants, la relation établie entre ces derniers et la documentariste est de l'ordre de la proximité voire de l'intimité : les corps sont proches les uns des autres, et même si les visages ne sont pas toujours visibles, la pénombre semble favoriser les confidences. La présence de la traductrice permet aussi aux migrants de pouvoir s'exprimer pleinement dans leur langue. Il s'agit bien dans ce documentaire d'une forme d'enregistrement de témoignages qui va au-delà d'un simple échange de type questions/réponses. Le film documente aussi la construction d'un lien entre la documentariste et les migrants du hangar.



En filmant les intérieurs de certaines cabines, la documentariste met en évidence la relative souplesse de la structure du centre. La cabine de Nassrin, la seule femme du hangar qui accepte de témoigner à visage découvert en anglais, aménagée et remplie de livres et d'autres effets personnels suggère qu'il est possible en ces lieux de créer un tant soit peu de confort. Nous sommes donc bien loin du dénuement extrême associé aux camps. En conséquence, même si le film documentaire de Florence Pezon contribue à maintenir le paradigme établi par le discours des milieux engagés rapprochant le centre de la Croix-Rouge des camps – soutenu aussi d'une certaine manière par l'État puisque l'humanitarisation suppose une hiérarchie qui avantage des institutions de l'Etat sur la population « humanitarisée » – il en révèle aussi les limites.

Hannah Arendt distingue trois types de camps de concentration et cette typologie permet de mieux saisir ce que le rapprochement entre le hangar et camp apporte. Ces trois types correspondent à Hadès, au Purgatoire et à l'Enfer (254). Le centre de la Croix-Rouge de Sangatte est proche du premier type mentionné :

À Hadès correspondent ces manières relativement douces, autrefois populaires même dans les pays non totalitaires, de mettre à l'écart les éléments indésirables de toutes sortes – réfugiés, apatrides, asociaux et chômeurs ; comme tous les camps de personnes déplacées, qui ne sont rien d'autre que des camps pour des personnes devenues superflues et importunes, ils ont survécu à la guerre. (254-255)

L'auteur distingue un point commun entre les trois types de camp : « les masses humaines qui y sont enfermées sont traitées comme si elles n'existaient plus, comme si ce qu'il advenait d'elles ne présentait plus d'intérêt pour personne, comme si elles étaient déjà mortes et qu'un esprit malin, pris de folie, s'amusait à les maintenir un temps entre la vie et la mort, avant de les admettre à la paix éternelle » (255). La figure du migrant-fantôme et l'espace entre-deux qu'il occupe dans les œuvres du corpus correspond donc bien à cet espace-temps de suspension dont parle Hannah Arendt.

Pour faire des hommes des êtres « superflus » (Arendt) – ceux-là même qui se retrouvent dans les camps et qui trahissent l'existence d'aspects totalitaires de l'état – il faut passer par trois étapes précises: il faut tuer en l'homme la « personne juridique » (Arendt 258), tuer en l'homme la « personne morale » (Arendt 265), et enfin éliminer la « différenciation des individus, l'identité unique de chacun » (Arendt 267). À la lumière des représentations offertes par les œuvres du corpus, ce sont les première et dernière étapes qui sont les plus soulignées. Le personnage de Paul (l'Anglais) dans le roman *La panthère de Sangatte* fait remarquer à Alice : « Vous savez, poursuit posément l'Anglais, des gens comme Atiq n'ont pas d'existence légale pour les autorités, ils sont juste en transit » (52). On insiste sur le fait que les migrants de Calais se trouvent dans une aporie administrative où ils ne sont pas autorisés à s'installer en France, ne peuvent souvent pas être expulsés (en raison de leur âge notamment) et ne sont pas autorisés à circuler librement vers la Grande-Bretagne.

Quant à l'absence de différenciation entre les migrants, on retrouve cette tendance dans le roman d'Olivier Adam où la narratrice utilise le pronom « ils » dans des remarques qui tendent à homogénéiser les groupes d'étrangers: « il avait cet accent qu'ont tous les réfugiés » (38). Le groupe l'emporte souvent sur l'individu dans la représentation. Or, comme le rappelle Henri Courau « le dénominateur commun entre ces individus se trouve non pas dans leurs origines, ni dans les raisons du départ, mais dans leur traitement commun à l'arrivée » (2007, 17).

Alors que le discours de l'État cherche à jeter le doute sur la moralité des migrants et des passeurs en maintenant l'ambiguïté sur les liens entre ces deux groupes, les œuvres du corpus présentent les migrants comme des individus moraux même si la définition de ce dernier terme est hautement problématique. On évoque ici ou là des conflits entre migrants mais en général

cela n'affecte pas la représentation d'ensemble.<sup>143</sup> Ces délits sont ce que Mary Lewis dans un autre contexte appelle des « *social crimes* » (59), c'est-à-dire des délits envisagés dans une perspective temporaire et en réponse à une situation précaire. Un personnage secondaire de migrant dans le film de Philippe Lioret vole une médaille d'or pour monnayer son passage.

Les représentations des migrants dans les œuvres étudiées à la fois participent au rapprochement entre le hangar et le camp et le remettent en question. Elles réinjectent la dose de « moralité » que le discours de l'État et celui de l'humanitaire ont tendance à effacer. Les hommes interrogés par Florence Pezon posent la question de la moralité de leur traitement par le gouvernement français. Atiq, le personnage du migrant (vivant) dans le roman de Christine Desrousseaux n'a pas abandonné sa petite amie française, et *No comment* souligne les solidarités existant au sein des groupes de migrants. Les œuvres du corpus participent à renforcer le paradigme du camp tout en montrant les limites.

Si le camp est un outil servant à produire des êtres jetables ou superflus, la production de films et de romans contribue à résister à cette production en proposant des représentations plus nuancées où la moralité des migrants n'est pas absente. Rapprocher le hangar du camp constitue donc un moyen stratégique pour attirer l'attention sur une situation qui pourrait potentiellement égaler celle du camp à l'avenir. Marie-Claire Caloz-Tschopp avance que :

Le spectre n'est pas un simple fantôme du passé chassé de la scène. Ancré dans le présent, il laisse entrevoir à la fois le passé historique de longue durée, des ruptures signifiantes dans ce passé, des traces préoccupantes d'anéantissement dans des situations néo-libérales d'aujourd'hui et ce qui pourrait être de l'ordre du possible dans l'avenir. Le spectre des camps d'aujourd'hui nous montre trois visages du réel entremêlés dans le temps historique et aussi les limites de la raison instituée [...]. Le spectre des camps n'est donc pas seulement le revenant effrayant qui évoque les massacres des camps coloniaux

---

143. Dans le documentaire de Florence Pezon, la documentariste demande aux migrants s'il existe de la violence ethnique entre eux et ils répondent que vivre dans de telles conditions mène forcément à une grande frustration qui peut tourner à la violence mais ils insistent sur le fait que s'il y a violence, elle n'est en aucun cas de nature ethnique.

et les massacres de masse du XX<sup>e</sup> siècle. C'est aussi une évocation de l'anéantissement, ce qui lui résiste, que nous peinons à percevoir dans les faits de la réalité actuelle des politiques d'immigration, du droit d'asile, de la sécurité et comme possibilité d'avenir. [...] Le spectre des camps, aujourd'hui, désigne à la fois ce qui résiste à être vu (l'anéantissement) et l'indispensable travail de pensée, à la mesure du défi qui met en cause la pensée instituée. (30-32)

L'évocation du camp signale donc non seulement un risque à venir mais aussi l'action intellectuelle vigilante qui vise à surveiller l'évolution du phénomène.

b. La résistance dans *Welcome* et *L'Exil et le royaume*

Le deuxième aspect des références à la Deuxième Guerre mondiale qui ressort des œuvres du corpus concerne le maintien de l'esprit de la Résistance. Ce thème s'inscrit dans l'analogie entre la situation des migrants de Calais et la Deuxième Guerre mondiale mais on se place cette fois-ci du côté des Françaises et des Français qui ont choisi d'aider les migrants. Cet aspect est plus saillant dans les œuvres traitant de la période post-Sangatte où les migrants ont été contraints de s'installer dans les « jungles » situées aux alentours de Calais. Deux œuvres du corpus privilégient cette approche : *Welcome* de Philippe Lioret et le documentaire intitulé *L'Exil et le royaume* de Jonathan le Fourn et Andreï Schtakleff. Alors que le début de l'histoire est centré autour du personnage de Bilal, le jeune migrant, dans le film de Lioret, Simon, le maître-nageur calaisien, devient peu à peu le personnage principal. Le documentaire propose quant à lui une série de portraits imbriqués d'hommes et de femmes dont les parcours ont intersecté d'une manière ou d'une autre ceux des migrants de Calais.

Le film de Philippe Lioret *Welcome* a déclenché une polémique concernant le « délit de solidarité. » Le film raconte l'histoire de Bilal, un jeune homme irakien qui cherche à rejoindre sa petit-amie en Angleterre. Il décide de tenter la traversée de la Manche à la nage et prend des

cours de natation avec Simon, un maître-nageur calaisien avec qui il se lie d'amitié. Simon héberge Bilal et un autre migrant. Son voisin de palier avec qui il ne s'entend guère le dénonce à la police après avoir insinué l'ambiguïté des rapports entre Simon et le jeune étranger. Le film a permis la création d'une proposition de loi à l'instigation du député PS Daniel Goldberg exposée à l'Assemblée en avril 2009 et rejetée par la majorité (UMP) en mai 2009. Cette loi visait à modifier l'article L.622-1 du code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile faisant de l'aide aux migrants un acte passible de prison. Le film a aussi obtenu, non sans ironie puisque le problème traité dans le film est étroitement lié aux politiques européennes, le Prix Lux du parlement européen. Ce prix récompense un film dont le sujet peut « provoquer un débat public sur des questions qui nous concernent tous » explique Jerzy Buzek, le Président du Parlement européen à l'époque.<sup>144</sup> Le Prix Lux « vise à soutenir l'industrie cinématographique européenne » en facilitant la circulation et le sous-titrage en de nombreuses langues. Le débat provoqué par le film n'a pas abouti.

Dans le deuxième volet de la polémique, Philippe Lioret a comparé la situation de Simon à celle de ceux qui ont « protégé un Juif dans [leur] cave, en 1943 » (Dossier presse « Entretien avec Philippe Lioret »), et le ministre de l'immigration, Éric Besson, s'est montré choqué de ce parallèle qu'il a jugé insupportable : « Le ministre de l'Immigration, Eric Besson, a estimé samedi 7 mars que le réalisateur du film *Welcome*, consacré à l'immigration clandestine, avait “franchi la ligne jaune” en assimilant les clandestins aux Juifs pourchassés sous l'Occupation » (*L'Express*, 9 mars 2009). L'opposition entre les deux hommes s'est prolongée par média interposés.

---

144. Site internet du Prix Lux 2009 : <[http://www.lux-prize.eu/news/news\\_251109\\_fr.htm](http://www.lux-prize.eu/news/news_251109_fr.htm)> consulté le 2 mai 2011.

Dans le film lui-même les références explicites à la Deuxième Guerre mondiale sont rares. Bilal, après avoir été arrêté suite à une tentative de passage, passe par un bureau de la PAF (police aux frontières) où un agent lui inscrit un numéro sur la main et enregistre ses empreintes digitales. Le numéro sur la main rappelle les tatouages des déportés et l'effacement de l'identité dans les camps de concentration. On montrera plus tard que ce film n'est peut-être pas simplement au sujet des migrants de Calais mais offre plutôt une réflexion oblique sur la situation des étrangers de l'intérieur, les descendants de l'immigration, en France.

Dans le documentaire *L'Exil et le royaume*, la résistance représente le fil conducteur du film. Le générique de la fin attribue un rôle aux personnages de résistants que le film présente. L'un d'entre eux est une femme blonde avec un appareil-photo qui arpente les routes à la recherche de policiers eux-mêmes à la recherche des migrants dans la ville de Calais. Elle a pour mission personnelle d'être là où les policiers se trouvent au moment où ils interviennent sur les migrants : « C'est important d'être là. De montrer qu'on est là quand ils [les policiers] font quelque chose. [...] Je me demande toujours s'ils vont être violents. » Marie-Noëlle Guès de son vrai nom, est connue pour avoir été plusieurs fois attaquée en justice par des policiers pour outrage. La caméra la suit dans ses interventions pendant lesquelles elle n'hésite pas à comparer ouvertement et à voix très haute la PAF à la police vichyste. Elle interpelle les agents et leur demande ce qu'ils comptent faire avec leur « bouteille de gaz. » Elle leur explique que les personnes qu'ils recherchent sont des réfugiés politiques qui ont fui des dictatures ou des pays en guerre.

Un autre personnage, Paul Daviot, le « narrateur » d'après la fiche technique, est un ancien agent de la SNCF qui partage une série d'histoires émouvantes, certaines ayant trait aux migrants qu'il a aidés et aide régulièrement depuis Sangatte, d'autres étant liées à l'histoire de la

Résistance pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les histoires s'enchaînent sans transition ou plutôt comme si la transition était évidente. La fin du documentaire s'achève sur une séquence où « le narrateur » s'invite sans préavis à une cérémonie de commémoration de la Résistance. À un moment où le micro posé devant le monument aux morts se trouve libre, Paul Daviot s'en empare et après une courte introduction place son lecteur de CD près du micro afin que le public puisse entendre la chanson qu'il a sélectionné pour l'occasion: « Le chant des partisans », l'hymne de la Résistance française pendant la Deuxième Guerre mondiale.

On peut faire le reproche aux œuvres qui choisissent de favoriser le point de vue des « résistants » qu'elles taisent ainsi *de facto* la voix des migrants, ceux qui sont justement si souvent réduits au silence. Ce point de vue suggère non seulement une dichotomie victimes/sauveurs mais aussi la dichotomie sauveurs/collaborateurs. Il s'agit donc d'une approche ethnocentrique où l'on met en lumière la survivance du schisme entre collaborateurs et résistants comme schéma d'analyse. Mais comme le rappelle Marie-Claire Caloz-Tschopp citée précédemment, le spectre de la Deuxième Guerre mondiale désigne aussi un regard critique sur une situation actuelle. De ce point de vue, on peut affirmer avec Vincent Brocher que *Welcome* « marque un point dans la prise de conscience » (85). Le genre de la fiction, et, comme c'est le cas avec le film de Philippe Lioret, une production savamment promue dans les médias, étend le débat au-delà des cercles des militants. Le film documentaire *L'Exil et le royaume*, érige les quelques personnes sur lesquels il est construit au statut de « personnage. » Ce sont dans certains cas des personnages qui ont déjà une certaine réputation locale en tant que militant et le film scelle leur notoriété en tant que « résistants » en replaçant leur action dans la généalogie de la Résistance.

c. L'Europe Forteresse : le mur de l'Atlantique dans *La panthère de Sangatte*

Le dernier élément intégré dans le corpus qui, conjugué aux deux autres aspects déjà évoqués, contribue à créer le spectre de la Deuxième Guerre mondiale dans la représentation des migrants de Calais correspond à la notion d' « Europe forteresse. » Cette expression provient de la doctrine nazie et désigne l'ensemble des fortifications de la Norvège à l'Espagne censé protéger « l'Europe nouvelle » nazie des attaques en provenance des îles britanniques ou d'au-delà (Gamelin 5). La propagande s'efforçait de « présenter les fortifications comme inexpugnables » (Gamelin 12), et les moyens mis en place pour les construire furent considérables. Les Alliés se rendirent compte rapidement que la propagande avait largement exagérée l'étendue des fortifications. Il reste encore aujourd'hui dans de nombreux pays, dont la France, des vestiges de ces constructions. Dans le Nord-Pas-de-Calais, les batteries Todt et Lindemann sont parmi les plus importants éléments de cette fortification. La ville de Sangatte comportait à l'époque un camp nazi dont le souvenir s'est progressivement effacé, ainsi que des vestiges de la présence allemande. L'idéologie de l'Europe forteresse assimilait la frontière nord de la France qui nous intéresse dans cette partie à un ensemble plus vaste sous contrôle nazi. Cette frontière est donc marquée par une histoire significative. La frontière nord de la France peut être ainsi abordée en relation avec une histoire lointaine avec les îles britanniques, Calais ayant été un territoire anglais au XIV<sup>e</sup> siècle, en relation avec l'occupation allemande et le projet européen nazi, et aussi en relation avec le projet contemporain de l'Union européenne.

L'expression « Europe forteresse » a aussi été plus récemment utilisée dans ce contexte de l'Union européenne comme l'explique Andrew Geddes :

Although the origins of the term lie with protectionist elements of EU trade policy, the term 'fortress Europe' has become synonymous with debates about European



immigration. Trade and migration are also linked because unfair trade in sectors such as agriculture, where EU's Common Agricultural Policy has had a strong protectionist element, can exacerbate the economic inequalities that lead to migration. (29)

Dans ce passage, l'auteur souligne le lien entre la politique économique européenne et les répercussions à l'échelle mondiale en termes de mouvements de population, faisant ainsi de cette frontière un front. Comme le montre les œuvres du corpus, le terme « forteresse » ne fait en aucun cas référence à la réalité mais plutôt à un idéal puisque les frontières sont poreuses. Les morts qui surviennent aux moments des tentatives de passage révèlent ce que l'auteur appelle « the sharp edges of fortress Europe » (Geddes 29).

Éric Besson dans son intervention du 23 avril 2009 à la mairie de Calais considère l'imperméabilité de la frontière comme un objectif majeur de l'action franco-britannique. Sans reconnaître l'impossibilité pratique de rendre les frontières imperméables, il s'agit pour les autorités du pouvoir de créer « un plan complet permettant d'assurer l'étanchéité la plus forte possible du port et du tunnel », de rendre la frontière « plus imperméable » (23 avril 2009). Le recyclage de cette expression d' « Europe forteresse » qui trouve son origine dans le projet d'une Europe nazie et qui est réutilisée dans le contexte de l'Union européenne créée précisément « dans le but de mettre fin aux guerres qui ont régulièrement ensanglanté le continent pour aboutir à la Seconde guerre mondiale »<sup>145</sup> peut paraître paradoxal. L'expression est la plus souvent utilisée dans le but de choquer en créant un parallèle entre les deux entités (l'Europe nazie et l'U.E.) et de souligner les dérives du projet européen. C'est ainsi que Marie-Claire Caloz-Tschopp utilise le terme dans le passage suivant: « Au cours des vingt dernières années, la « forteresse Europe » a manipulé la peur des étrangers pour réguler le flux des travailleurs immigrés sur un marché du travail en restructuration. La posture courante parmi les États

---

145. Voir la section consacrée à l'histoire de l'organisation sur le site de l'Union européenne : <[http://europa.eu/abc/history/index\\_fr.htm](http://europa.eu/abc/history/index_fr.htm)> consulté le 2 mai 2011.

européens était de réguler l'immigration en fonction des besoins du marché du travail et de contrôler les "flux" » (48-49).

Du côté du pouvoir, ici du pouvoir français, on dément l'existence d'une Europe forteresse. Dans un rapport rédigé par Thierry Mariani, député UMP, datant de 2003, on lit le démenti suivant:

L'action de l'Union en matière d'immigration repose sur cet équilibre, que l'on ne retrouve pourtant pas dans l'image que les médias en donnent. Celle-ci est trop souvent résumée par l'image caricaturale d'une « Europe forteresse ». Les naufrages d'embarcations surchargées d'immigrés clandestins entretiennent ce mythe d'une Europe repliée sur elle-même et inhumaine. Cette impression au-delà de ces événements dramatiques, correspond-elle à la réalité ? (11)

À la page suivante le député répond : « l'idée d'une "Europe forteresse" repliée sur elle-même ne résiste pas à l'analyse » (12). Le discours des hommes politiques de droite s'oppose à celui des chercheurs. Ce que les intellectuels et autres spécialistes pointent du doigt en parlant d'Europe forteresse, est subtilement mis en lumière par Andrew Geddes : « [...] 'fortress Europe' has become associated more with a politics of symbols – of national and cultural identities and 'ways of life' that are supposedly threatened by immigration and are to be 'protected' – and less with the capacity of states to match the rhetoric of control with the reality of restriction » (30). On distingue donc l'utilisation au sens propre de l'expression et un usage global qui rendrait compte d'une tendance générale des démocraties européennes. Si Thierry Mariani a raison et que l'Europe n'est pas une forteresse, il n'en reste pas moins que la gestion des frontières et de l'immigration fait partie d'un phénomène de crispation identitaire en Europe.

La question des symboles est au cœur des œuvres du corpus et du roman de Christine Desrousseaux *La panthère de Sangatte* en particulier, dans lequel un vétérinaire découvre les cadavres de trois migrants dans un ancien blockhaus de l'armée allemande. À l'expression d'« Europe forteresse » on peut rattacher l'ensemble du vocabulaire ayant trait à la notion de

défense militaire. On a étudié dans le documentaire *No Comment* le fonctionnement du motif du beffroi de Calais au sein du dispositif de ségrégation de l'espace dans la ville. Les discours de Besson établissent un lien entre la sphère militaire et la situation sans la jungle. En détruisant cette dernière, il s'agit pour le pouvoir de reconquérir un territoire occupé par l'ennemi.

La Deuxième Guerre mondiale est évoquée dans le roman de Christine Desrousseaux par le biais de références à l'espace de la ville de Sangatte. Les corps de trois Afghans ont été retrouvés dans un ancien blockhaus et la police cherche à découvrir le meurtrier.<sup>146</sup> Le narrateur décrit les restes des fortifications allemandes dans le paysage: « [u]ne ville morte gisait là, et jusque sur la plage, ses ruines se dressaient comme des châteaux renversés » (42). La curiosité du vétérinaire enquêteur est aiguisée par la présence d'une planche dissimulant l'accès à un niveau inférieur dans un blockhaus. Il pense d'abord que les lieux ont pu être utilisés par des « groupuscules néonazis se rendant en pèlerinage sur les lieux où l'armée allemande avait séjourné » (45).

Les corps des migrants ne se trouvent pas dans n'importe quel blockhaus, il s'agit de l'ancienne infirmerie de l'armée allemande (43). Ils sont aussi allongés sur les tables où des soldats allemands furent jadis opérés (46). Comment interpréter ce passage où la place des soldats ennemis (des forces occupantes) est occupée par les migrants étrangers ? De surcroît, les Afghans sont aussi des figures de victimes au cœur d'un espace ennemi. L'interprétation oscille entre une représentation des migrants-victimes et une représentation des migrants-ennemis. Plutôt qu'une oscillation, il semble plus juste de parler d'une superposition des représentations qui incluent à la fois le fantasme de l'Autre-ennemi et de l'Autre-victime typique des

---

146. La réalité rejoint la fiction en juin 2010 lorsque, d'après un article tiré de *La semaine dans le Boulonnais* daté du 2 juin 2010, des migrants « avaient élu domicile dans deux bunkers » de la région. Alors que dans la réalité le bunker a fait office de refuge pour les étrangers, dans le roman policier de Christine Desrousseaux le blockhaus représente une chambre funéraire ambiguë.

représentations ambivalente des étrangers. L'identité du tueur des trois Afghans empêche aussi d'unifier la représentation. On apprend vers la fin qu'il s'agit d'un photographe français ayant développé une étrange obsession pour le corps de ces étrangers et qui aurait succombé au désir de les posséder totalement par l'intermédiaire de l'objectif de son appareil. Il les aurait donc tués pour pouvoir les faire poser comme il le souhaitait. Ce meurtre est donc bien différent de la solution finale. Le régime nazi est connu pour avoir conduit des recherches sur les corps de prisonniers.

Le roman de Christine Desrousseaux se rapproche ainsi du roman, policier également, de Didier Daeninckx *La route du rom* (2005) dans lequel le Poulpe (figure de l'inspecteur dans une série de romans de l'auteur) s'engage dans une enquête qui l'amène à découvrir le trouble passé d'une petite ville du Cotentin où le sous-sol d'un collège fut naguère utilisé par les Nazis pour conduire des expériences sur la population rom de la région, notamment des stérilisations. Une fois de plus, la dimension du corps-objet est centrale dans la représentation de l'Autre-étranger. Dans *La panthère de la Sangatte*, les vestiges de l'Europe forteresse nazie sont réinvestis dans le récit et constituent une toile de fond cruciale. Le blockhaus dans lequel les trois cadavres sont retrouvés évoquent le temps de l'occupation et le projet d'une Europe où la nation française serait/était subordonnée aux règles définies par l'occupant nazi. Le fantasme de l'invasion étrangère refait surface à travers la mémoire de l'occupation et le mythe des frontières inexpugnables refait l'actualité dans le cadre du développement de l'Union européenne.

L'ouverture du centre de la Croix-Rouge de Sangatte en 1999 a constitué un événement, tant médiatique qu'idéologique dans l'histoire du traitement des étrangers en France. La « forme-camp » (Courau) refaisait surface dans la période de l'après la Deuxième Guerre mondiale dans les démocraties occidentales. Depuis lors, les titres de nombreuses publications témoignent de

l'importance du phénomène dans le champ académique des sciences humaines. Marie-Claire Caloz Tschopp analyse « le spectre des camps » dans un ouvrage de 2004, l'ethnologue Henri Courau a récemment étudié quant à lui la « forme-camp » (2007). Marc Bernardot a consacré un article à retracer une généalogie des « lieux communs de l'immigré décolonisé » en mettant en parallèle « [c]amps d'étrangers, foyers de travailleurs, [et] centres d'expulsion » (2008). Enfin, parmi les dernières publications en date on trouve l'ouvrage collectif *Le retour des camps ? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...* (2007). Depuis la fermeture du centre de Sangatte en 2002, soit les études ont été réorientées sur les autres types de « camps » en France (les centres de rétention notamment), soit elles ont été étendues à l'échelle de l'Union européenne, voire à celle des démocraties occidentales.

On peut trouver un certain nombre de différences plus ou moins fondamentales entre la situation de la Deuxième Guerre mondiale et celle de Calais. La plus importante est le degré d'anéantissement (Arendt, Caloz-Tschopp) de la population du camp et le caractère systématique du processus. Cette caractéristique est d'ailleurs souvent soulignée par les chercheurs. Pour effacer ou minimiser les possibilités d'analogie, les autorités françaises ont décidé de détruire le centre de Sangatte. La même stratégie a été adoptée pour les jungles. Les migrants ont été éparpillés dans des petits campements sauvages où les interventions policières sont plus faciles à mener et à légitimer.

Le rapprochement entre le traitement de ces étrangers dans le nord de la France et le traitement des Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale peut constituer un geste intellectuel mesuré visant à multiplier les « regard[s] citoyen[s] » (Courau 2007, 88) sur cette région de France. Marie-Claire Caloz-Tschopp explique qu'il est important que les espaces où se trouvent les étrangers, frontières, centre de rétention et d'expulsion,

soient constamment sous le regard d'une pluralité de *spectateurs-narrateurs* actifs (et non de simples spectateurs au sens du jugement de Kant) pouvant observer, raconter la qualité, le devenir de l'espace public aux frontières de la démocratie, au regard du « droit d'avoir des droits » (Arendt) non seulement des étrangers, mais de l'ensemble de la population. (230)

Ainsi, les œuvres du corpus contribuent à développer ces regards-citoyens. Les médias visuels semblent particulièrement adaptés à incarner ce regard et à le relayer auprès du public.

Les références à la Deuxième Guerre mondiale mettent aussi en lumière le caractère mondial du phénomène. Les événements qui surviennent n'importe où sur la planète trouve des répercussions en France et ailleurs. De même que les conflits au Kosovo ont alimenté la vague de migrants dans le Nord-Pas-de-Calais à la fin des années quatre-vingt-dix, la guerre en Afghanistan à laquelle la France participe de surcroît, continue de provoquer des mouvements de populations à l'échelle mondiale.

Le paradigme de la Deuxième Guerre mondiale tend par ailleurs, comme tout paradigme, à minimiser la spécificité de la situation présente. On élide partiellement au mieux la responsabilité de la France, de l'Europe et de l'Occident dans les mouvements massifs de population que chacune de ces entités doivent par la suite gérer sur leur territoire. La polémique autour du camp de Sangatte a aussi été utilisée par la France pour faire pression sur l'Angleterre dont l'engagement au sein de l'Union européenne demeure partiel et singulier. Le cas de migrants à Calais met en lumière les limites du projet européen en insistant sur le manque d'homogénéité des politiques migratoires et d'asile parmi les pays membres et les schismes internes, l'espace Schengen se différenciant de l'Union européenne. L'Europe de la paix rêvée au lendemain de 1945 trouve ses limites dans ses frontières supranationales. Le paradigme de la Deuxième Guerre mondiale demeure un schéma d'analyse eurocentré puisque l'on se focalise sur

l'arrivée des étrangers et non pas sur les conditions de départ. Ce paradigme tend aussi à cristalliser la représentation des étrangers dans des catégories sans nuances.

Le rapprochement entre le traitement des migrants en France aujourd'hui et certains aspects de la Deuxième Guerre mondiale – le régime nazi mais aussi la France vichyste – a provoqué une série de polémiques cristallisées autour de l'utilisation de mots pour les uns totalement justifiée, mais constituant pour d'autres un scandale. Le terme « rafle » constitue un de ces termes problématiques. Il a été utilisé dans de nombreux cas relatifs à l'immigration et il s'agit d'un terme que l'on retrouve dans les œuvres du corpus étudié ici. Le terme a été employé par Philippe Lioret en lien avec la sortie de son film *Welcome* et a déclenché la fureur du ministre de l'immigration. Il a aussi été utilisé en relation aux centres de rétention ou encore en rapport avec les expulsions d'étrangers. Le site internet de la section de Toulon de la Ligue des droits de l'homme a consacré aussi un dossier d'articles au sujet de cette polémique. On y retrouve des interventions de chercheurs et d'écrivains variés.

Emmanuel Blanchard replace dans son article cette polémique dans un contexte plus large où, selon l'auteur, il devient de plus en plus difficile de critiquer la police française. Il cherche à dépasser la logique de l'État pour lequel utiliser des mots qui font référence à la Shoah revient à faire preuve de révisionnisme et se concentre sur la signification du mot « rafle » qu'il définit comme suit : « [c]e phénomène renvoie avant tout au processus de transformation de tout étranger en suspect susceptible d'alimenter la machine à expulsion. Il marque donc la diffusion et l'extension d'une technique policière, et non une hypothétique radicalisation militante » (2009). Il retrace aussi la généalogie du mot dans l'expression « rafle du vél d'Hiv' » qui date selon lui des années soixante. Le mot fut employé fréquemment après la Deuxième Guerre mondiale par les préfets de police « quand il s'agissait de chasser de l'espace public les

prostituées, les vagabonds ou les Algériens » (Blanchard 2009). Le mot est devenu tabou à la fin de la guerre d'Algérie. Ce mot circule et refait surface à différentes périodes de l'histoire.

De la même manière que la Première Guerre mondiale a été utilisée comme « plateforme » pour discuter de la guerre d'Algérie, on peut aussi affirmer que la guerre d'Algérie a permis de réactualiser le débat sur la responsabilité de la France dans la Shoah. Michael Rothberg, avec son concept de « mémoire multidirectionnelle » a souligné l'interdépendance de ces deux mémoires particulièrement dans son analyse du 17 octobre 1961 : « the October events have long functioned as a relay articulating anti-Semitic racialization during World War II, colonial and postcolonial racism, the violence of decolonization, and the problems of twentieth- and twenty-first-century multicultural societies faced with new forms of globalization and imperialism » (229). La partie qui suit est consacrée à l'étude du cadre de référence de la racialisation des représentations d'étrangers et de la décolonisation algérienne.

### **C. Racialisation de la représentation des migrants**

La représentation des migrants du Nord-Pas-de-Calais dans les œuvres du corpus est racialement déterminée et ceci est visible selon trois angles d'analyse. D'abord, la racialisation à l'œuvre dans les représentations passe par une série de références à la religion et à la place des femmes. Ensuite, des rapprochements sont effectués entre les Algériens pendant et après la décolonisation et les migrants de Calais. Enfin, il existe un parallèle entre la représentation des migrants et celle qui est faite des descendants de l'immigration, notamment dans le contexte de la crise des banlieues. Le substrat commun à ces trois angles correspond à la mémoire de la colonisation, ou à ce que certains historiens appellent « la fracture coloniale. » Cette expression



désigne le cadre de référence hérité de l'expérience de la colonisation et de la décolonisation qui fonderait en profondeur les rapports sociaux dans la France contemporaine. Les historiens qui soutiennent cette thèse s'attachent à analyser les rémanences singulières d'une pensée coloniale « racialisante » tenace.<sup>147</sup>

D'autres chercheurs en sciences sociales ont insisté sur la place de la racialisation de la société française. Didier Fassin, dans un article intitulé « Ni race, ni racisme : Ce que racialiser veut dire », propose de penser la racialisation comme « une problématique du monde social » (2010, 160) : « La racialisation consiste à faire exister la question raciale, c'est-à-dire une certaine manière de décrire le monde social et de poser des problèmes dans l'espace public. [...] la racialisation est à la fois production de rapports sociaux (processus) et construction de catégories idéologiques (problématisation) » (2010, 160-161). L'auteur donne en exemple le cas de « la radicalisation de l'altérité » des musulmans en France (2010, 164). Ceci a un impact sur la représentation des migrants de Calais qui sont perçus comme étant musulmans pour la plupart. Éric Fassin considère pour sa part que les événements du 11 septembre 2001 en imposant « la thèse du “conflit des civilisations” [...] participe d'une racialisation du monde » (2007). Pour l'auteur, « [l]es religions fonctionnent désormais comme des catégories raciales » (2007). Étienne Balibar analyse l'actuelle focalisation sur l'islam comme menace dans de nombreuses sociétés occidentales :

il ne fait pas de doute à mes yeux que, si l'intensité maximale du discours et des attitudes racistes tendent à se fixer sur les populations « arabo-islamiques » qui sont installées définitivement en Europe, c'est parce qu'une condensation ou superposition du schème colonial et du schème antisémite s'est produite dans ce cas, renforçant l'une par l'autre les représentations de supériorité raciale et les représentations de rivalité culturelle et religieuse. (1992, 180)

Ce schème colonial est au cœur du développement qui suit.

---

147. Voir note de bas de page 103.

a. Racialiser par la religion : géographie, écriture et représentation des femmes

La nébuleuse de termes Algériens-islam-terroriste-arabe-voile-immigré pointe du doigt des associations d'idées plus ou moins claires qui constituent un enjeu majeur dans la représentation des étrangers qui attendent à Calais de passer en Angleterre. Dans les œuvres du corpus le thème du racisme qu'il faut différencier de la racialisation est rarement évoqué. Dans le roman *La panthère de Sangatte*, Paul exprime de la méfiance quant au couple Alice-Atiq, le dernier étant un migrant Afghan. Il met en garde Alice : « il faut que vous sachiez que les traditions familiales et religieuses de votre Atiq peuvent être très éloignées des nôtres. La place des femmes dans ces sociétés au patriarcat inflexible... » (117). Paul ne finit pas son propos et même si le mot « religion » n'apparaît pas dans le passage, il s'agit bien ici pour Paul de désigner l'islam. Alice ne s'y méprend pas et réplique : « Atiq n'est pas comme ça. Ses sœurs font des études, sa maman travaille, et d'ailleurs sa famille est hindouiste » (117). On voit dans cet échange comment le discours partiellement implicite sur l'étranger s'articule en termes de religion, que Paul appelle ici « culture », et en rapport avec la place des femmes dans cette « culture. » L'islam n'est pas nommé et pourtant la référence est claire. Plus généralement, les références directes à l'islam dans les œuvres du corpus sont rares. Et pourtant, le lien réel ou fantasmé entre ces étrangers et cette religion s'opère par petites touches, par un réseau de détails qu'il faut mettre en lumière.

Comment expliquer que la plupart des œuvres ne font pas référence à l'Islam ? L'orientation politique des artistes peut constituer un élément d'explication. La majorité d'entre eux sont politiquement orientés à gauche. Dans les années soixante-soixante-dix, les documentaires sur les bidonvilles des ouvriers algériens ne traitaient pas de religion. La

perspective communiste qui imprégnait les films élidait d'emblée le traitement de ce thème pour favoriser le schéma de la lutte des classes qui transcende les nationalités et met la religion de côté. On peut penser qu'il en est de même dans une majeure partie de la production culturelle traitant des migrants de Calais. Intégrer des références à la religion s'avère aussi dangereux dans la mesure où l'on risque de radicaliser l'altérité des étrangers et ainsi de faire le jeu de la xénophobie.

Dans son discours à la mairie de Calais, Éric Besson associe la criminalisation des migrants, le caractère illégal de leur présence et de leurs activités, et leur occupation de l'espace à une référence à la religion : « D'autres rapports témoignent de la multiplication autour de Calais des squats et des campements sauvages. Une "mosquée de fortune", puisque c'est ainsi que l'a qualifiée la presse, a même été érigée par les passeurs aux abords du port, démonstration supplémentaire de la volonté d'enracinement de ces réseaux » (23 avril 2009). La description de la menace est agrémentée du spectre de l'islamisme. Pour éviter toute critique, le ministre prétend citer les mots employés dans la presse. On met ainsi l'accent sur la religiosité des individus qui, en dépit du grand dénuement dans lequel ils vivent, parviennent à construire une mosquée. Le mot « passeur » est associé au terme « mosquée » : les criminels qui pratiquent le « trafic d'êtres humains » sont musulmans. Le verbe « ériger » véhicule la notion de bravade, de défi que la création d'un tel lieu de culte représente. Bien sûr ce verbe est inapproprié au vu de ce que constitue cette « mosquée de fortune. » D'après les photos publiées dans la presse et sur Internet, il s'agit d'une « construction » à base de bâches bleues et dotée d'un toit fait de plaques en métal.<sup>148</sup> Nous sommes donc bien loin des minarets imposants que l'on pourrait imaginer et

---

148. Voir les articles et photos suivants : « Une mosquée de fortune pour les migrants de Calais » sur <<http://www.lesessentiel.lu/news/monde/story/11917496>> consulté le 2 mai 2011; « La "jungle", un vaste campement de fortune » sur <<http://tempsreel.nouvelobs.com/actualite/societe/20090917.OBS1503/la-jungle-un-vaste-campement-de-fortune.html>> consulté le 2 mai 2011; « La nuit précédant l'intervention, les migrants ont veillé

qui ont récemment été à l'origine de polémiques en Suisse, ou encore de la tour de douze étages du projet de centre islamique près de Ground Zero à New York.<sup>149</sup> La « construction » située dans la jungle, puisque l'on ne peut pas proprement parler de « bâtiment », n'est donc pas une affirmation dans l'espace calaisien d'une conquête. Étymologiquement « ériger » signifie « mettre droit », et c'est à peine le cas pour la mosquée dont le ministre parle. Les migrants n'ont donc pas tenté d'égaler la tour du beffroi de Calais que le ministre mentionne d'ailleurs au début de son discours et qui est située tout près du lieu où son discours est prononcé.

À l'opposé extrême de la représentation faite par le ministre se trouvent les œuvres du corpus, qui comme on l'a déjà expliqué se replacent pour la plupart dans une perspective de dénonciation de la politique de l'État et dans un mouvement de solidarité avec les migrants. Pourtant, elles contribuent même de façon minime et indirecte à associer « étranger » et « musulman. » Le réseau de significations qui tend à établir cette équivalence est construit à partir de trois éléments principaux : la géographie, l'alphabet arabe, et l'invisibilité des femmes dans les représentations.

Par « géographie » on entend les références précises à des pays. Le film documentaire de Florence Pezon s'ouvre sur le gros plan d'une carte d'Europe sur laquelle glissent les doigts d'une femme. À l'aide d'un crayon et d'une règle les mains cherchent à évaluer la distance entre différents points de la carte. On tente d'abord de déterminer le nombre de kilomètres qui sépare les côtes françaises des côtes anglaises. Ensuite, les mains reportent un double décimètre sur la carte pour savoir combien de kilomètres il a fallu parcourir pour arriver dans le nord de la France

---

paisiblement devant un grand feu, buvant du thé, fumant des cigarettes, laissant aller leurs mots comme un murmure venu du fond de la nuit froide. Au petit matin, devant la mosquée de fortune en toile bleue, mégaphone nasillard à la main, le muezzin a lancé l'appel à la prière. Le dernier, rue des Garennes : à midi, pelleteuses et bulldozers ont rasé la "jungle" » *Ouest-France*, 23 septembre 2009 sur <[http://www.ouest-france.fr/actu/actuDetFdj\\_-La-jungle-de-Calais-evacuee-et-rasee-\\_39382-1078516\\_actu.Htm](http://www.ouest-france.fr/actu/actuDetFdj_-La-jungle-de-Calais-evacuee-et-rasee-_39382-1078516_actu.Htm)> consulté le 2 mai 2011.

149. Voir l'article du 29 novembre 2009 publié dans *Le monde* intitulé « Les Suisses votent massivement l'interdiction de nouveaux minarets. »

en partant du Kosovo, ou de la Turquie. On se reporte à l'échelle pour faire les calculs. Ce voyage virtuel sur la carte de l'Europe qui inclut la Turquie est accompagné du commentaire d'une voix-off qui pose le décor en expliquant l'histoire de cette migration et les régions de provenance des migrants de Calais. La séquence suivante correspond à une conversation téléphonique entre Florence Pezon et le directeur du centre de la Croix-Rouge, où la jeune femme essaye de savoir s'il lui serait possible de visiter les lieux. Le directeur la dissuade en lui annonçant que le centre est surchargé et que cela peut poser des problèmes de sécurité. Elle lui demande les raisons de cette concentration de personnes et le directeur explique que deux bateaux ont récemment échoué sur les côtes italiennes avec à bord « mille Turcs ». Il ne s'agit probablement pas de ressortissants turcs mais puisqu'ils ont embarqué en Turquie l'amalgame est facile à faire. Plus tard, dans le premier entretien du film, Florence Pezon discute avec un jeune Afghan qui commente l'état de son pays et les conséquences de la guerre décidée par les pays occidentaux. La Turquie, l'Afghanistan, l'Irak, l'Iran et le Darfour sont les pays et des régions les plus mentionnés dans les œuvres du corpus. Ces espaces sont associés à la guerre, au terrorisme, et à l'extrémisme religieux.

Puisque les migrants sont souvent désignés dans la presse mais aussi dans les œuvres du corpus par le biais des nationalités, des régions perçues comme essentiellement étrangères sont d'emblée convoquées à l'esprit. Toutes ces régions ont en commun d'être associées à une pratique de l'Islam étendue,<sup>150</sup> et par conséquent, même si les termes « islam » ou « musulman » ne sont pas mentionnés directement, ils sont indubitablement convoqués par euphémisation en raison de l'exposition médiatique majeure de ces pays dans le contexte des guerres ou des discussions ayant trait à l'élargissement de l'U.E. : être afghan ou turc revient à être musulman.

---

150. Ces associations produisent aussi des raccourcis par lesquels les autres religions pratiquées dans ces pays sont ignorées. Par exemple, de nombreux Irakiens chrétiens ont demandé l'asile dans différents pays d'Europe.

Le deuxième réseau de signes qui concourt à racialiser les représentations des migrants par le biais de références indirectes à la religion concerne la récurrence dans les films et dans les photos du corpus d'inscriptions en caractères de l'alphabet arabe.<sup>151</sup> Les inscriptions avec cet alphabet constituent un moyen par lequel les migrants laissent des traces de leur passage dans l'espace français. Elles peuvent donc être interprétées comme autant de moyens de résistance et une forme d' « *agency* » par laquelle ils reprennent contrôle de leurs récits parmi une multitude de discours dont ils ne sont pas les producteurs. De surcroît, cette « écriture de soi » reste imperméable et est donc investie d'une dimension secrète qui ajoute à son pouvoir symbolique. Pourtant, ceci n'est pas la seule manière d'interpréter ces inscriptions. La langue arabe est la langue du Coran et l'amalgame entre la langue et l'alphabet, et entre la langue et la religion est facile à faire. Ces inscriptions laissées par les migrants sont donc des manières d'indexer la religion musulmane. Le fantasme d'une invasion musulmane évoquée par le ministre de l'immigration se trouve ainsi potentiellement corroborée.

En recoupant les œuvres du corpus, on se rend compte que les inscriptions se trouvent sur un lieu particulier : la cabine utilisée par les bénévoles pour organiser les distributions diverses de nourriture, ou de vêtements. Une photographie prise par François Legeait que l'on retrouve dans le volume intitulé *Destins Clandestins*, propose une composition tripartite tout à fait singulière. À gauche se trouve un homme habillé de noir, portant une grosse moustache et un béret noir. Il semble être une caricature vivante de l'homme français tel que celui-ci peut être représenté à l'étranger. Cet homme est occupé à tondre un autre homme assis que l'on ne voit que de dos et qui occupe la partie centrale inférieure de l'image. À droite, et occupant la partie la plus importante dans la composition, se trouve un mur de la cabine avec trois lignes

---

151. On fait ici une distinction entre la langue arabe et l'alphabet arabe (*abjad*) qui est utilisé pour la langue arabe mais aussi en pachto, en kurde et en persan.

d'inscriptions en caractères arabes. L'homme qui tond est Charles Frammezelle, alias Moustache, que l'on a déjà évoqué puisqu'il est un des « personnages » du film *L'Exil et le royaume* et qu'il est un bénévole très actif et connu dans la région. L'image n'est pas expliquée dans le texte que François Legeait a inclus avec ses photographies. Le vide d'un texte qui aurait pu suppléer un sens à l'image amplifie l'ambiguïté de la photographie. Si l'on connaît le travail de Moustache et son rapport avec les migrants on peut comprendre très vite que la tonte constitue probablement une réponse à un besoin exprimé par les migrants. Les épidémies de galle et autres infections cutanées ne sont en effet pas rares pour cette population vivant dans des conditions d'hygiène précaires. Et pourtant, « *meaning floats* » (S. Hall) une fois de plus. La tonsure rappelle inmanquablement, le processus par lequel les internés de camps de concentration devaient tous passer et qui contribuait à niveler l'individualité des internés (Arendt).

La photographie contient donc une personnification de la France dans le personnage de Moustache, un migrant qui reste passif et qui n'a pas de visage, et à droite une référence à une « étrangeté musulmane. » La composition dynamisée par les contrastes marqués, l'effet de perspective et l'utilisation de lignes de fuite diagonales empêchent de fixer le sens de l'image. La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale, la racialisation de l'étranger par l'islam, et l'idée d'une identité française se percutent dans une seule et même photographie. Quant aux inscriptions, elles mentionnent des noms, des lieux d'origine et une date.<sup>152</sup> Elles correspondent donc à des messages purement performatifs qui documentent la présence d'individus à cet endroit précis à un moment donné. On retrouve des inscriptions en caractères arabes dans la majorité des sources primaires visuelles. Dans les deux romans par contre, la représentation des migrants fonctionnent par défaut puisque les deux récits gravitent autour d'autres personnages non-étrangers.

---

152. Je remercie Yasmeeen Shorish et son père pour leurs compétences linguistiques et leur patience.

Le troisième élément que l'on retrouve sous une forme ou sous une autre dans l'ensemble du corpus et qui contribue à représenter les migrants comme « musulmans », une figure contemporaine de l'étranger menaçant, est l'absence ou l'invisibilité des femmes migrantes. Elles sont soit complètement absentes de la représentation, soit on fait référence à elles sans qu'elles acceptent d'intervenir ou de montrer leur visage. On mentionnait plus haut une conversation tirée du roman *La panthère de Sangatte* où Paul met Alice en garde contre la culture patriarcale de son ami afghan, Atiq. La représentation des femmes et leur absence est la plus intéressante dans *No comment* et *Welcome out/in Sangatte*. Dans le premier documentaire, c'est l'image qui a été choisie pour la couverture du DVD qui souligne d'emblée l'absence fondatrice des femmes. Sur cette photo on peut voir un groupe de migrants réunis autour d'un feu de bois dehors. À l'arrière plan on perçoit le beffroi de la ville de Calais et ses briques rouge vif. Le soleil est sur le point de se coucher et confère au ciel blanc une légère teinte rosée. L'effet de profondeur est minimisé et les différents plans sont écrasés. Les visages des migrants sont emmitouflés dans des capuches ou chapeaux : il fait visiblement très froid. Deux des migrants se sont enroulés dans des couvertures. Celui qui se trouve au milieu de l'image et qui constitue l'élément central attirant l'attention est recouvert d'une couverture vert vif. L'individu, dont on n'aperçoit du corps que les yeux, regarde droit dans la caméra. Derrière lui, à gauche se trouve un autre migrant qui se protège du froid avec une couverture grise avec de grosses fleurs bleues. Les femmes sont quasi absentes de ce documentaire et cette image choisie pour représenter l'ensemble du film a pour effet d'évoquer cette absence, un angle mort constitutif du documentaire. Le vert est aussi la couleur de l'Islam. Le spectre du voile, de la burqa et autres niqab est ainsi évoqué au-delà de la signification première. En plus, la couverture souligne la précarité des individus et est associée dans l'ensemble des récits à la tentative de passage.



Dans *Welcome out/in Sangatte* on peut dénombrer quatre femmes : Florence Pezon la documentariste, Shohreh la traductrice iranienne en règle, la femme qui accepte de témoigner mais qui reste cachée derrière un drap blanc, et Nassrin, la migrante iranienne qui se livre à Florence Pezon en anglais et à visage découvert. L'interaction entre ces quatre portraits de femmes dont trois sont étrangères met en lumière un discours singulier. Le témoignage de la femme qui est littéralement « voilée » (derrière le drap blanc) est dominé par l'expression de la peur. Elle s'inquiète pour ses enfants et pour l'avenir. La traductrice, elle, joue un rôle ambigu dans le film. Elle est elle-même étrangère mais se distingue des autres migrants par le fait qu'elle est une immigrée légale. La barrière invisible qui la sépare de ceux dont elle traduit les propos est le mur de la légalité tel qu'il est créé par l'état français. C'est aussi ce « personnage » de femme qui devient la voix française des migrants : elle représente les hommes et les « dit » en français. Elle s'inscrit donc en quelque sorte comme l'image inverse de la femme cachée. La légalité et l'idée sous-jacente d'une intégration « à la française » a fait diverger le parcours de ces deux femmes. Shohreh reste pourtant en retrait dans le film. Elle essaye d'être discrète mais sa présence aussi discrète soit-elle souligne le gouffre qui sépare les migrants légaux des migrants illégaux. Nassrin, quant à elle, fonctionne comme la figure de la femme forte, presque masculine, intelligente et qui, en dépit de sa situation extrêmement précaire – sa demande d'asile déposée en Allemagne a été refusée et elle ne peut donc plus faire une autre demande dans aucun des pays de l'espace Schengen –, est pleine de ressources. Sa cabine, pleine d'objets en tout genre qu'elle est parvenue à se procurer confère un certain confort au lieu. Pas de voile pour elle mais des vêtements masculins de mode occidentale.

Enfin, Florence Pezon est la femme française engagée qui va à la rencontre des migrants. La barrière de la langue l'empêche de communiquer directement avec les migrants, mais elle

insiste pour partager leur espace. Florence Pezon a aussi créé de véritables liens avec certains des migrants comme Nassrin qu'elle a revue par la suite à Paris (Entretien). Le documentaire *Welcome out/in Sangatte* met en rapport plusieurs représentations de la femme où le portrait de la femme étrangère et potentiellement musulmane n'est pas unifié : on trouve la femme « voilée » qui correspond aux normes traditionnelles, l'immigrée légale discrète mais assimilée, et la femme émancipée sans-papier en fuite, le tout remis en perspective par la présence de la documentariste française. Le parcours de Nassrin montre en creux que l'Iran n'accorde pas assez de liberté aux femmes. La femme « voilée » renforce quant à elle le stéréotype de la femme de tradition musulmane cachée. Shohreh, quant à elle, prouve que l'émancipation peut être accomplie en France. En conséquence, un discours émerge de la dynamique créée par ces portraits croisés qui tend à peindre la femme étrangère musulmane en des termes équivoques. Nous sommes donc loin de la figure des « sans-papiers » engagées et réclamant des droits telle qu'elle était incarnée à la fin des années quatre-vingt-dix par Madjiguène Cissé (Freedman et Tarr 29-38).<sup>153</sup>

En suivant le raisonnement d'Éric Fassin pour qui la religion musulmane est devenue une catégorie raciale, nous avons mis en évidence comment l'islam qui est la religion associée à l'étranger dans cette population des migrants de Calais est évoquée indirectement par des références à la géographie – les lieux d'origine et les nationalités fonctionnant comme des synonymes de « musulman » –, par les inscriptions des migrants en caractère arabes – empreintes qui symbolisent la langue sacrée de l'islam –, et enfin par une représentation des femmes migrantes – leur absence alimente le portrait stéréotypé de la femme musulmane assujettie. L'étranger est étranger parce qu'il est musulman, et l'on sait qu'il est musulman lorsque l'on sait

---

153. Ces « sans-papiers » étaient mobilisées et organisaient une lutte sur la scène publique pour la régularisation. Ces femmes étaient visibles et actives.

de quelle région du monde il vient, lorsque l'on voit comment il écrit et, enfin, lorsque l'on voit comment les femmes sont traitées. On ne veut en aucun cas suggérer que les auteurs des œuvres analysées ont volontairement cherché à produire un tel raisonnement, mais cette mécanique indirecte fait partie du produit final non seulement interne à chaque œuvre mais aussi entre les œuvres. La dichotomie entre le discours du pouvoir sur les migrants et le discours émanant d'artistes plus ou moins sympathisants de la cause des migrants n'est donc plus aussi claire. Le second participe à la racialisation des représentations que le premier exprime plus directement. Il semble impossible d'ailleurs de ne pas alimenter une telle représentation).

#### b. Racialiser en évoquant l'histoire des Algériens

Si le spectre de l'islam semble aussi menaçant dans un certain discours sur l'étranger, ce n'est pas seulement en raison des événements du 11 septembre ou des guerres en Irak et en Afghanistan. La relation entre la France et l'Algérie a largement contribué à créer le stéréotype du musulman ennemi. Les termes péjoratifs tels que « sidis », « fellaghas », et « bougnoules » évoquent une telle image qui est réinvestie dans la représentation des migrants de Calais. Dans les œuvres du corpus il n'est fait aucune mention directe de l'Algérie ou des Algériens et pourtant ce cadre de référence est inévitable lorsque l'on aborde le thème de la racialisation des rapports sociaux en France. À peine trouve-t-on quelques personnages secondaires au prénom à consonance arabe. La torture subie par Bechir mentionnée dans le roman d'Olivier Adam et dans ce même roman, un policier insulte les migrants de « bougnoules » (167). Toujours dans le domaine des références indirectes, il existe un parallèle entre l'habitat précaire des Algériens en France dans les années soixante-soixante-dix et les jungles, l'assimilation des Algériens à des

animaux, et plus généralement une caractérisation militaire des rapports avec le pouvoir. Une photo de François Legeait condense la connexion des références. Cette photo peut être lue comme un palimpseste de textes qui émerge par le biais d'un rapprochement avec deux autres images.

Sur cette photographie en noir et blanc de François Legeait trois hommes marchent sur un trottoir et longent un mur sur lequel des graffitis sont inscrits et partiellement effacés. La scène se passe à Calais. Le photographe est positionné de l'autre côté de la route sur l'autre trottoir. Les trois migrants qui marchent portent des sacs et sont emmitouflés. Le texte du photographe insiste sur les conditions météorologiques particulièrement rudes. Au-delà du mur où sont inscrits les graffitis, on aperçoit ce qui semble être un quartier résidentiel, où des toits sont parsemés de quelques antennes et de quelques cheminées. La ségrégation de la ville est ainsi clairement exposée à travers le cadrage de la photo. Une grille blanche faisant usage de porte dans le mur est aussi fermée. La scène fonctionne comme un symbole de la position de ces migrants : à peine séparée par quelques kilomètres des côtes anglaises qu'ils peuvent apercevoir depuis le port, l'Angleterre leur reste interdite tout comme la société française.

L'impression d'isolement des trois marcheurs est amplifiée par la position du photographe qui est séparé d'eux par la route et le trafic. On aperçoit en bas à gauche les contours flous d'une voiture. Le contraste entre la vitesse suggérée du véhicule et les pas des marcheurs souligne la précarité de leur situation et une certaine indifférence de la population. Plusieurs points de vue sont donc représentés dans cette photographie : celle des migrants, celle des résidents de l'autre côté du mur qui ne voient pas les migrants, la position du photographe à l'écart, et celle du conducteur du véhicule à peine présent sur l'image. La photographie met en scène quatre regards possibles sur les inscriptions du mur.

On peut déchiffrer le message suivant à partir des mots qui n'ont pas été complètement effacés : « Réfugiés gazés battus humiliés mairie collabo. » On a repeint par-dessus d'autres mots du mur. Les réfugiés qui parlent rarement français ne peuvent probablement pas déchiffrer tous les mots même si beaucoup d'entre eux parlent anglais et que certains de ces termes sont relativement transparents. Sur la photo, ils ne semblent pas s'y intéresser et regardent droit devant eux. Les habitants du quartier résidentiel ne peuvent voir les graffitis. L'emplacement du message semble avoir été choisi en raison de l'exposition du mur à la circulation automobile. On espère ainsi que les conducteurs et les piétons pourront le lire, mais la proportion de texte effacé et la vitesse suggérée par la voiture limite probablement les possibilités de lecture. Le message politique du graffiti s'adresse aux Calaisiens. Le graffiti peint sur la voie publique comporte la dimension symbolique d'un appel aux citoyens. Finalement, le seul regard qui lit le message est celui de l'objectif de l'appareil-photo. Le récit inscrit en lettres blanches est composé de quatre adjectifs qui décrivent les migrants, ceux-là même que le photographe parvient à fixer sur la pellicule alors qu'ils passent devant ce message. Deux effets sont ainsi produits : d'une part, l'accent est mis sur le pathos de la photographie et de la situation des migrants. Même si on ne voit pas leur visage, les adjectifs suggèrent des corps marqués. D'autre part, la victimisation évoquée par les quatre mots enferme ces trois hommes dans une représentation misérabiliste et victimaire. Leur détermination à passer et à dépasser tout obstacle qui transparaît aussi dans cette photo est étouffée. Cette photo et les mots inscrits sur le mur évoquent d'autres images de l'histoire des étrangers en France.

Dans son documentaire *Mémoires d'immigrés* (1997), Yamina Benguigui a intégré plusieurs passages correspondant à des archives. Dans un de ces passages, un groupe de travailleurs algériens marche sur un trottoir et longe un mur sur lequel a été inscrit le graffiti

suivant : « LA FRANCE AUX FRANÇAIS [symbole croix celtique]. » À l'arrière plan, il semble que l'on puisse apercevoir l'île Seguin et l'usine Renault. Sylvie Durmelat qui a analysé le documentaire commente l'utilisation du ralenti: « the slow motion endows the filmic images with a photographic quality, frozen in time » (182). Les parallèles avec la photographie de François Legeait sont assez évidents et la différence principale tient à la nature du message inscrit. Dans la photo de Legeait le graffiti cherche à dénoncer le traitement des migrants. Dans le passage qu'inclut Yamina Benguigui, le message est ouvertement xénophobe. La croix celtique est un symbole utilisé par de nombreuses organisations d'extrêmes droites dites « nationalistes. » Dans ce passage, cela évoque aussi le dessin d'une cible, comme si l'objectif de la caméra était aussi le viseur d'une arme à feu prête à mettre l'inscription en pratique.

Ce slogan largement diffusé à de nombreuses époques a été peint sur un mur de l'espace public et à travers cette inscription, des identités sont spatialisées (Les Back et Nayak Anoop 266). Les Back et Nayak Anoop qui ont étudié les graffiti de nature raciste expliquent que ces derniers fonctionnent comme un « 'keep-out sign' aimed to halt the flow of difference within urban areas » (266). Une sacoche à la main, et vêtu de longs manteaux noirs, les deux ouvriers Renault sont la cible du message. L'élément commun principal entre les deux images est le mur, d'apparence similaire, qui sépare et divise l'espace de la ville. Dans l'économie du film de Yamina Benguigui, ce passage d'archives constitue un élément du puzzle qui contribue à créer une mémoire des immigrés nord-africains. Ces images sont des images ressuscitées par l'auteur. Dans la photo de Legeait, le fantôme de ces images d'archives est évoqué dans les mots qui ont été effacés. Le parcours des migrants est replacé dans la droite ligne de l'histoire de ceux qui avant eux ont été exclus et continuent de l'être.

La deuxième image qui hante la photographie de François Legeait est une photographie qui avec le temps a pris la valeur d'icône. Elle représente un paysage parisien avec au premier plan une route, et de l'autre côté un trottoir avec un lampadaire. Il s'agit du quai Malaquais. Derrière, se trouve un mur bas sur lequel on peut lire le message suivant : « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS. » Contrairement aux deux autres photos, il n'y a aucune personne et seules « la représentation d'un Paris éternel » (V. Lemire et Y. Potin 143), et cette inscription dominent. La Seine se trouve de l'autre côté de ce muret. La photo a été prise par un correspondant du journal *L'Humanité* après le massacre du 17 octobre 1961 au cours duquel des Algériens qui défilaient pacifiquement furent jetés dans la Seine par la police, à l'époque sous les ordres de Maurice Papon. Le graffiti fut effacé très rapidement après et cette photo en est la seule preuve. Vincent Lemire et Yann Potin ont retracé la genèse et la circulation de cette photo au cours du temps. Elle ne fut pas publiée au moment des faits mais vingt-quatre ans plus tard, en 1985. Tout comme la photo de François Legeait, le message est dénonciateur. On l'attribue à « un groupe de militants pacifistes du mouvement communiste et des milieux situationnistes » (Artières et Zancarini-Fournel 169). Alors que ce sont des cadavres qui sont désignés dans cette photo, les étrangers sont encore vivants sur la photo de François Legeait. Le graffiti pris en photo par ce dernier n'est pas encore une « didascalie du paysage muet qui fut le décor théâtral, complice [d'un] massacre » (V. Lemire et Y. Potin 161). La photo de François Legeait n'inclut pas de rivière mais, à la page suivante du livre, des migrants sont allongés à même le sol à proximité d'une étendue d'eau à l'entrée d'un canal. Les corps endormis sont disposés comme des cadavres, enroulés dans des couvertures, presque prêts à être jetés. Sur la photo qui précède, quatre policiers, vus de dos, marchent sur une barrière abattue à proximité d'une voie ferrée, dans un périmètre où le sol est jonché de débris. Les agents ont inspecté les lieux et repartent.

La photo du graffiti prise par François Legeait est donc mise en scène par les images qui la précède et qui la suit pour évoquer la menace et une étape à venir qui ne serait qu'une répétition du passé.

En conclusion, l'image utilisée par Yamina Benguigui représente en quelque sorte la face raciste du graffiti pris en photo par François Legeait. C'est en réaction à une doctrine qui peut être encore aujourd'hui résumée par le slogan « La France aux Français » que l'inscription « réfugiés gazés battus humiliés mairie collabo » existe. La célèbre photo de l'agence Keystone au sujet des événements du 17 octobre 1961 montre un possible avenir en même temps qu'elle évoque un passé. Quelle sera la suite du graffiti du recueil de François Legeait ? « réfugiés gazés battus humiliés... ici on noie les migrants » ? Ces graffitis du passé et ceux d'un avenir possible constitue le palimpseste que la photographie de François Legeait convoque, si ce n'est explicitement, en tout cas dans une généalogie des graffitis relatifs à la présence d'étrangers en France.

Enfin, les adjectifs « collabo » et « gazés » évoquent la Deuxième Guerre mondiale, cadre de référence majeur dans la représentation des migrants de Calais traité précédemment, mais aussi dans la représentation des Algériens.<sup>154</sup> La photographie de François Legeait ouvre aussi la possibilité d'une histoire qui ne recommencerait pas. Les deux autres images ont pris une valeur après coup et François Legeait, en inscrivant sa photo dans son ouvrage, défie le spectateur de ne pas attendre pour intervenir. Cette photo est donc aussi une injonction du photographe à agir avant que l'on efface le graffiti et avant qu'un autre graffiti soit peint : avant que ce message ne « témoigne *pour l'histoire* » (V. Lemire et Y. Potin 158). En creux est donc

---

154. Voir le livre de Michael Rothberg *Multidirectional Memory* et son analyse des événements du 17 octobre 1961. L'article de Vincent Lemire et Yann Potin souligne aussi que la presse de l'époque avait explicitement comparé « les rafles de cette nuit-là à la rafle du Vel d'Hiv' » (156).



évoqué le regard citoyen qu'Henri Courau et Marie-Claire Caloz-Tschopp recommandent comme forme de résistance.

c. Les jeunes de banlieue derrière la figure des migrants

Le dernier élément problématique qui concourt à racialisier la représentation des migrants de Calais provient de parallèles avec la situation dans les banlieues de France et la population qui y vit. Cette dernière est dominée par la figure du jeune de banlieue, associée à la religion musulmane, et considérée comme le nouvel « ennemi de l'intérieur » particulièrement depuis les émeutes de 2005 et plus récemment les événements de Grenoble en 2010. Les catégories de « jeune de banlieue » et d' « étrangers » sont liées et il existe des points communs entre la représentation des migrants de Calais et celle des « jeunes issus de l'immigration. » D'abord, dans les deux cas, l'individu typique est un jeune homme. Le chômage des jeunes de banlieue les rapproche aussi des migrants de Calais qui ne sont pas autorisés à travailler. Le quotidien des migrants est organisé autour de longues périodes d'attente et d'ennui, et l'on retrouve cette caractéristique dans le film de Mathieu Kassovitz *La Haine* (1995) où le quotidien des jeunes de banlieue est dominé par l'ennui. Du point de vue du vocabulaire utilisé pour faire référence à l'espace occupé par ces deux « agents », le discours de l'État emploie les mêmes termes. On parle d' « opération coup de poing », et de « descentes de police » dans les cités *et* dans les jungles. Ces deux populations sont criminalisées et le rapport aux forces de police est similaire à de nombreux égards.

De plus, la banlieue parisienne constitue aussi un endroit où les clandestins s'installent et la presse relate régulièrement le *démantèlement* (mot utilisé pour la destruction de la jungle)

d'ateliers de confection clandestins. Une série de parallèles existe donc entre les représentations de ces deux groupes qui se retrouvent alors dans le même espace. Cependant, la différence majeure entre les migrants de Calais et les jeunes de banlieue est que ces derniers ont marqué la société française depuis 2005 par une série d'actions violentes de masse. En d'autres termes, alors que ce groupe s'est donné une voix, si confuse soit-elle, sur la scène publique par le biais des émeutes, les migrants représentent un groupe dont la représentation est dominée par la figure passive de la victime. Dans les documentaires *No Comment* et dans *Welcome out/in Sangatte* on évoque les manifestations des migrants, mais celles-ci restent peu médiatisées et sont pacifiques (toute violence mènerait à une expulsion). Dans le documentaire de Nathalie Loubeyre, les migrants organisent une marche *silencieuse*. À travers ces points de contact et de divergences entre les représentations des deux groupes, il est possible d'examiner l'articulation de la figure de l'étranger racialisé. Le film de Philippe Lioret est à cet égard particulièrement intrigant.

Les critiques qui n'ont pas apprécié le film *Welcome* s'explique souvent en mentionnant la rupture maladroite entre le style documentaire des premières minutes et le reste du film. Dans cette première partie identifiée, Bilal, le jeune migrant kurde arrive à Calais. Il veut rejoindre sa petite amie en Angleterre, Mîna, mais il lui faut pour cela traverser la Manche clandestinement. Après avoir payé un passeur qui parvient à l'introduire lui et d'autres migrants dans un camion qui va effectuer la traversée, Bilal et les autres doivent déjouer le piège du détecteur de CO<sup>2</sup> que les douaniers utilisent pour déterminer rapidement si des individus se trouvent dans le container du camion. Bilal et les autres recouvrent alors chacun leur tête d'un sac en plastique et essayent de retenir leur respiration le temps de l'inspection. Bilal, pris de panique après un moment, sort sa tête du sac et respire à pleins poumons, un autre migrant s'étouffe et meurt, et ils sont tous arrêtés finalement par la police aux frontières. Après ce passage, le film est orienté non plus sur

le personnage de Bilal exclusivement mais glisse progressivement vers le personnage de Simon, un maître-nageur de Calais en instance de divorce qui va aider Bilal à apprendre à nager. Le jeune kurde refuse de retenter l'expérience du sac en plastique et décide de traverser la Manche à la nage.

Le personnage de Bilal est différent des autres migrants qui apparaissent brièvement dans le film. Il est celui qui parvient à aller à la piscine alors que d'autres ne parviennent même pas à entrer dans un supermarché. Il parvient à prendre des leçons de natation, alors que d'autres ont des difficultés à survivre au quotidien. Il est aussi celui qui est protégé par Simon alors que d'autres sont livrés à eux-mêmes. En d'autres termes, Bilal n'est pas aussi « étranger » que les autres. À Calais, il retrouve Zoran, un ami venant du même village. La scène où ils se retrouvent est organisée sur une série de plans en champ / contre-champs qui facilite la comparaison des deux personnages. On perçoit combien l'« étrangeté » du personnage de Bilal est atténuée. Zoran est plus âgé et porte une barbe alors que Bilal est plus jeune et imberbe. Zoran a d'épais sourcils sombres et froncent souvent les yeux alors que le visage de Bilal est plus androgyne. Les vêtements jouent également un rôle important dans la caractérisation des personnages : Zoran porte un bonnet de laine typique pour les migrants à Calais et un keffieh autour du cou. Ce dernier élément n'est pas sans évoquer un certain militantisme islamique : le keffieh est associé à la figure de Yasser Arafat et plus largement aux mouvements pro-palestiniens. Bilal est quant à lui tête nue et porte un blouson de cuir brun et deux écharpes sombres. Sa tenue passe donc plus inaperçue que celle de Zoran.

La différence la plus importante qui inscrit Bilal en complet décalage avec les autres est l'argent. Les migrants de Calais sont d'abord des individus vivant dans une extrême précarité. C'est cette précarité qui conditionne nombre de leurs décisions quotidiennes alors que Bilal ne

semble pas souffrir autant financièrement. D'abord, il prête cinq cent euros à Zoran pour un passage. Ensuite, lorsqu'il décide de prendre des leçons de natation, le tarif de Simon, quinze euros la demi-heure, ne le décourage pas. Il parvient même à payer deux leçons d'avance. Les raisons du départ et plus généralement la vie de Bilal avant la migration, ne sont quasiment jamais évoqués. Bilal et Zoran mentionne rapidement qu'ils sont partis à cause de la guerre et pour subvenir aux besoins de leur famille. Ces deux causes sont mentionnées si vite, et alors que Bilal mâche un morceau de pizza chez Simon, que cela en devient quasiment trivial. De plus, on apprend plus tard que Bilal a quitté son pays pour rejoindre Mîna et rien d'autre. Son parcours est donc idéalisé, presque chevaleresque – le metteur-en-scène appelle Mîna « la princesse du film ») – sans motivations matérielles.<sup>155</sup>

Au-delà de tous ces détails qui font du personnage de Bilal un migrant bien différent des autres, son étrangeté est aussi minimisée par son côté « français. » D'abord, on note un accent français lorsqu'il s'exprime en anglais tout au long du film. Cet accent, certes n'est pas aussi prononcé que celui du personnage interprété par Vincent Lindon, mais il reste marqué. La première fois que Bilal apparaît à l'écran il se trouve dans une cabine téléphonique sur laquelle est inscrit « France Télécom », et plus tard, lorsqu'il est au tribunal, la caméra cadre la scène en capturant un buste de Marianne situé au fond de la salle d'audience. La caméra correspond approximativement aussi au point de vue du juge qui va statuer sur le cas de Bilal. Les deux symboles, « France Télécom » et Marianne et son bonnet phrygien, fonctionnent comme des marqueurs géographiques qui localisent la scène, mais ils participent aussi à lier Bilal à cette identité française. Le personnage de Bilal évoque l'image du jeune de banlieue. Souvent perçu ou dépeint comme un délinquant potentiel, le jeune de banlieue est aussi associé à l'espace du tribunal, le plus souvent sur le banc des accusés. L'acteur qui interprète le personnage de Bilal,

---

155. Commentaire du metteur-en-scène dans la version commentée du DVD.

Firat Ayverdi, a été recruté en France, à Saint-Denis, alors que Philippe Lioret avait auparavant organisé de nombreux castings couteux à travers l'Europe et la Turquie en vain.

Bilal est aussi un « fils » de la France parce qu'il développe une relation fils-père avec Simon, le maître-nageur. Ce dernier l'adopte symboliquement en lui donnant son nom de famille dans une scène où il se rend compte que le jeune homme a quitté son appartement avec une combinaison de natation. Pris de panique, il téléphone aux gardes-côtes et déclare que son fils, Bilal Calmat, est en mer et qu'il faut absolument partir à sa recherche. Dans une autre scène, Simon propose à Bilal de rester en France et d'apprendre le français et lui prédit un avenir de nageur professionnel sous son aile. Enfin, Simon donne à Bilal la bague de mariage de Marion, son ex-femme, pour qu'il puisse épouser Mîna. La transmission de cette bague renforce encore la relation père-fils.

Le film produit aussi un discours spécifique sur l'intégration à la française en opposition avec le modèle anglo-saxon souvent décrit et stéréotypé comme communautaire. Bilal pourrait être un étranger assimilé par la machine républicaine française. Le parcours du frère de Mîna, Mîrko, – interprété par Murat Subasi qui fut considéré pour le rôle de Bilal – évoqué en pointillé, permet d'établir un contre-point au modèle français. La première séquence du film révèle un intérieur, celui de la famille de Mîna. La caméra est placée dans un couloir étroit qui traduit d'emblée l'étroitesse des lieux. L'utilisation du téléphone dans ce foyer est toujours une source de problèmes : il faut parler à voix basse pour ne pas être entendu et il faut souvent se cacher pour parler. Mîrko est donc d'abord perçu dans cet espace familial traditionnel qui laisse peu de place à l'intimité.

Il réapparaît ensuite sur son lieu de travail, dans la cuisine d'un restaurant indien où il est employé pour faire la vaisselle. Il n'est que très peu payé et est assez mal traité par son

employeur. Dans la scène précédente, on voit Bilal qui paye Simon trente euros pour deux leçons de natation. Le jeune homme est en maillot de bain, imberbe, « chloré » alors que dans la scène suivante Mîrko est dans une cuisine pas très propre, occupé à laver la vaisselle pour un salaire de misère. Un cousin de la famille de Mîna, Hasan, a brillamment réussi et on envisage de faire travailler Mîrko pour lui. Hasan a plusieurs restaurants dont un dans le quartier connu de Brick Lane dans le East End de Londres.<sup>156</sup> Le nom du quartier évoque immédiatement le mode d'intégration anglo-saxon qui se réalise économiquement avant tout. On ne demande pas aux étrangers de niveler leurs différences culturelles mais ils doivent produire. Mîna va être mariée au cousin Hasan et le personnage de la mère reste aussi très traditionnel dans le film. Dans la version commentée du film, Philippe Lioret parle de la « misère féminine orientale » pour décrire la condition de Mîna et de sa mère. Cette formulation est elle-même très problématique, notamment l'adjectif « orientale », car il homogénéise toute une population féminine et trahit un point de vue eurocentré.

Bilal est donc moins « étranger » que les autres migrants parce que certains côtés de ce personnage l'associent à la figure familière du jeune de banlieue, du Français d'origine nord-africaine. Mais il serait alors un jeune maghrébin fantasmé, un jeune de banlieue idéal, « assimilable » et docile. Une des caractéristiques principales de Bilal est qu'il est plutôt faible et n'est pas du tout violent. Plusieurs personnages s'en prennent à lui sans qu'il ne réagisse.

Dans son livre *Fast Car, Clean Bodies* (1995), Kristin Ross souligne la manière dont la France a réagi à la perte de son ultime colonie, l'Algérie, en utilisant la modernisation comme un discours par lequel la hiérarchie avec l'ancien territoire français était maintenue : la Métropole restait supérieure à la nouvelle nation algérienne. Cette modernisation s'est traduite par une série d'idéologèmes (Barthes) que l'auteur retrouve à différents niveaux de l'organisation de la vie

---

156. Voir le roman de Monica Ali, *Brick Lane*.

quotidienne. La propreté constitue un de ces idéologèmes que Kristin Ross détaille : « If the woman is clean, the family is clean, the nation is clean » (78). L'autre aspect mis en lumière par l'auteur est l'assimilation des relations franco-algériennes à celles d'un couple divorcé.

À l'époque du film de Philippe Lioret, l'histoire se passe en 2008, la France n'est plus dans une phase de modernisation telle que celle qui eut lieu dans les années cinquante et soixante. La France ne négocie non plus tant la transition entre empire et ex-empire – même si le spectre du colonialisme réapparaît régulièrement, comme récemment dans le discours de Dakar – mais plutôt une place de poids au sein de l'Union européenne et plus largement dans l'ordre politique mondial. C'est donc à un moment où la grandeur de la France est d'autant plus minimisée par la globalisation que le repli identitaire national se fait plus intense et dogmatique. Ceci est visible dans la manière dont les migrants et les étrangers de l'intérieur (Français d'origine étrangère coloniale) sont traités par l'État. Le thème de la propreté et du couple sont centraux dans *Welcome*.

Bilal est un étranger familial qui incarne le fantasme du jeune de banlieue qui ne se révolterait pas et qui serait pleinement assimilable. Son assimilation passe, symboliquement, par sa purification. On peut reprendre l'idée de Kristin Ross selon laquelle la propreté des Français était au cœur d'un paradigme qui permettait de différencier la France et l'Algérie indépendante. L'Autre était alors associé à la saleté, et à l'impureté (les bidonvilles constitue à cet égard un élément important du paradigme). Plus de cinquante ans après, la représentation des migrants qui se trouvent à Calais passe par une insistance sur le manque d'hygiène (même si ce dernier est subi et non pas voulu). Bilal est toujours propre, il n'a ni barbe, ni cheveux trop longs. Nous sommes bien loin des représentations du film documentaire *No Comment*. Il parvient à prendre des douches à la piscine, ce qui est très vite remarqué par les autres migrants qui se voient

refuser l'accès à l'établissement. Bilal passe de longues heures à la piscine de Calais, et il parvient même à passer une nuit dans un vestiaire à l'intérieur de la piscine. Lorsque son corps apparaît à l'écran la première fois qu'il est à la piscine, Bilal est presque nu, il a l'air vulnérable et l'environnement chloré de la piscine le présente aussi comme purifié et propre. C'est à la piscine que Simon le rencontre pour la première fois. Plus tôt, lorsqu'un groupe de migrants tentent d'entrer dans un supermarché pour acheter du savon, Simon n'intervient pas face au vigile et au responsable du magasin qui leur interdisent d'entrer. Le corps découvert et « désinfecté » de Bilal facilite le contact initial entre les deux hommes.

Une fois ce corps nettoyé, la relation père-fils se développe. Pourtant, il ne s'agit pas d'une relation père-fils sans ambiguïté. Il est possible de déceler un autre type de relation entre les deux hommes : ils forment un couple. Simon est en instance de divorce lorsqu'il rencontre Bilal. Il est visiblement attristé par la séparation mais montre assez peu ses émotions. Le soir même où le divorce de Simon est officialisé correspond au soir où Bilal passe la nuit à la piscine, lieu associé à Simon. Ce jeune étranger remplit peu à peu le vide laissé par Marion, mais Simon reste suspicieux à son égard. Plus tard, Simon fait une scène à Bilal. Apeuré et vexé, ce dernier décide de s'en aller après quoi Simon le suit dans les escaliers de l'immeuble et s'excuse. Bilal lui pardonne et ils remontent tous les deux dans l'appartement. Le voisin de palier de Simon sort de chez lui et dit : « En plus je ne sais pas ce que vous fricoter avec lui mais c'est pas net ! » On apprend plus tard que le voisin s'est plaint à la police. Le passage que l'on évoquait plus haut où Simon donne son nom de famille à Bilal peut aussi être interprété dans le paradigme du couple, relation scellée vers la fin lorsque Simon donne la bague de mariage de Marion à Bilal. Après avoir divorcé de l'Algérie, la France a dû gérer des relations avec les enfants d'origine algérienne, et l'on voit, à travers le couple Bilal-Simon, que cette relation est houleuse et que



Simon ne parvient pas à convaincre Bilal de rester en France et de devenir français comme lui. Les enfants de la France et de l'Algérie n'ont pas encore été assez purifiés, et cette purification ne sera jamais accomplie.

Bilal, comme fantasme du descendant d'immigré assimilable, porte en lui la mémoire de la guerre d'Algérie, une mémoire traumatisante que l'on repère dans le film par le biais du thème du sac en plastique. La première fois que cet objet est mentionné dans le film, Bilal doit le mettre sur sa tête pour déjouer le détecteur de CO<sup>2</sup>. Pour éviter d'étouffer, il enlève finalement le sac et attire l'attention des douaniers. Plus tard, comme pour s'excuser, il explique à son ami Zoran qu'il a du mal à garder des sacs sur la tête car lorsqu'il était en Turquie, pays qu'il faut traverser pour aller en Europe, il s'est fait arrêter et la police turque lui aurait mis un sac sur la tête pendant huit jours. C'est la seule fois où l'on fait référence directement à une potentielle séance de torture. Après ça, chez Simon, Bilal s'isole pendant la nuit dans la salle de bain et s'entraîne à garder sa respiration avec un sac sur la tête. Simon intervient et est choqué de ce qu'il découvre. Il dit au jeune homme : « si tu veux te foutre en l'air, t'a qu'à faire ça ailleurs. » Dans une scène suivante, alors que Simon croit que Bilal lui a volé sa médaille d'or de natation, il est pris d'un accès de violence et prend un sac en plastique qu'il met sur la tête de Bilal. Ce dernier panique rapidement et essaie de se défendre mais Simon est bien plus fort et parvient à l'immobiliser. Ce passage est empreint d'une violence d'autant plus grande que dans la séquence précédente Bilal a été pris à partie par un migrant qui lui en voulait toujours pour avoir fait échouer leur tentative de passage quelques jours auparavant. Simon est venu le chercher et le visage du jeune homme est tuméfié. En voiture, les deux hommes croisent quelques fourgonnettes de policiers qui brutalisent des migrants se trouvant sur le port. Lorsque Bilal se trouve dans l'appartement de Simon, on pourrait le croire en sécurité mais soudain, devenu suspicieux, Simon incarne

quelques instants ces hommes en uniforme aperçus dans la scène précédente. Enfin, à la fin du film, le corps noyé de Bilal est renvoyé par les autorités anglaises « dans un sac en plastique. » Le thème du sac en plastique, le thème de l'étouffement, de la torture et de la mort traversent le film du début à la fin. Le spectre de la guerre d'Algérie pèse sur les épaules de Bilal l'étranger familial.

Parler des migrants pris au piège dans le nord de la France constitue un moyen par lequel le discours sur les étrangers de l'intérieur est négocié dans le discours du pouvoir mais aussi dans la production culturelle. On peut aussi interpréter cette référence aux jeunes de banlieue comme un autre élément qui participe à la racialisation de l'étranger, et plus spécifiquement, la radicalisation de son altérité par une association avec l'islam. Comme l'expliquait Balibar dans un passage cité plus haut, la référence à cette religion constitue un élément de ce que le philosophe identifie comme le racisme européen. L'autre élément est l'antisémitisme, sous-jacent on l'a vu, à travers le réseau de référence à la Deuxième Guerre mondiale.

Ces deux spectres qui animent la représentation des migrants empêchent de percevoir la spécificité du cas présent. La production culturelle est prise dans ce mécanisme d'associations d'où émerge une nouvelle forme de l'altérité-enennemie. Les migrants du nord de la France sont des agents d'une mémoire multidirectionnelle (Rothberg) qui mettent en lumière à la frontière – de la France et de l'espace Schengen – la prégnance des fantômes du passé.

## Conclusion

À travers ces deux chapitres, nous avons essayé de déterminer la spécificité de la représentation des migrants qui sont depuis la fin des années quatre-vingt-dix sur le territoire français, dans le nord du pays, et qui espèrent traverser la Manche et rejoindre la Grande Bretagne. Contrairement aux récits de migration que nous avons abordés dans les parties précédentes, ces étrangers ne cherchent pas à entrer en France mais plutôt à en sortir. La dynamique des frontières au sein de l'Union européenne conjuguée aux politiques d'immigration et d'asile ont créé dans le Nord-Pas-de-Calais un espace-piège dans lequel ces individus sont pris. Présents en nombre mais ne disposant pas d'un statut clair, ces migrants se retrouvent sans droits, sans emploi et démunis.

Dans le premier chapitre nous avons examiné combien l'absence d'activité professionnelle de ces étrangers contribuait à alimenter une rupture dans la représentation des immigrés en France. Le contraire d'un corps qui travaille est un corps qui n'est pas en état de travailler. Les œuvres du corpus insistent toutes sur la fragilité ou la vulnérabilité de ces corps étrangers. Nous avons mis en évidence combien cette insistance sur l'« humanitarisation » comportait des risques paradoxaux qui tendaient non seulement à minimiser l'humanité des étrangers, mais aussi à faire d'eux des êtres apolitiques tout comme la réduction des immigrés algériens à des outils de production l'avait fait jadis.

Dans le second chapitre nous avons soutenu la thèse selon laquelle la représentation de ces migrants à cette frontière fonctionne plus ou moins directement à partir de deux cadres de référence : la Deuxième Guerre mondiale et l'histoire de la colonisation et de la décolonisation, cette dernière s'étendant dans une certaine mesure jusqu'à aujourd'hui à travers la gestion de la

crise des banlieues. En ce qui concerne la Deuxième Guerre mondiale, les références permettent de maintenir un certain mythe de la Résistance et d'articuler de manière très ambiguë la figure de l'ennemi avec celle de la victime. Enfin, le concept d'Europe forteresse remet en question les bases éthiques des politiques européennes.

Quant à l'autre cadre de référence, nous avons conclu que la représentation de tout étranger contemporain passe par un discours sur les étrangers de l'intérieur (les descendants de l'immigration qui sont paradoxalement non-étrangers puisque français). Ensuite, la figure de l'altérité correspond aujourd'hui à une représentation de l'islam comme ennemi de la culture non seulement française (en raison de l'histoire particulière de la France avec l'Algérie) mais plus largement européenne.

Ces deux cadres de référence qui participent à la représentation des migrants mettent en lumière deux schismes profonds de la société française qui ne sont toujours pas résolus et qui sont rejoués de manière indirecte dans le traitement de l'immigration : l'antisémitisme depuis l'affaire Dreyfus et l'expérience coloniale. Ces deux cadres divisent la nation et subvertissent l'universalisme qui est censé la sous-tendre. Parler des migrants est donc un moyen détourné de parler de ceux que l'on n'a jamais vraiment accepté à l'intérieur, puisqu'en effet, la dynamique de la frontière est celle d'une reconfiguration permanente de l'inclusion et de l'exclusion de certains groupes.

Pour finir, il est possible d'aborder la représentation des migrants selon un troisième cadre de référence, celui de l'exclusion, que l'on peut appréhender à l'échelle nationale mais aussi d'un point de vue plus global. Les migrants, en tant que population d'exclus, constituent avec d'autres une sorte de nouvelle classe dangereuse transnationale au sein d'un ordre mondial globalisé par le capitalisme.

À quoi remarque-t-on que cette représentation des migrants est ancrée dans le contexte de la mondialisation ? D'abord, ceci est souligné par l'omniprésence de la langue anglaise dans les œuvres ou dans les titres du corpus. Ensuite, de manière obsessive, ces œuvres font quasiment toutes référence au paradoxe selon lequel le flux des marchandises est plus fluide que le flux des personnes. Dans les films, on trouve d'innombrables plans du port de Calais, du flux constant de camions et de bateaux qui s'oppose à la stase qui définit les migrants. On voit aussi très souvent la *Cité Europe* qui est un centre commercial de la région de Calais et qui symbolise la face capitaliste de l'Union européenne. Les téléphones sont aussi omniprésents. On cherche constamment à communiquer avec ceux que l'on a laissés derrière soi ou bien ceux que l'on veut rejoindre de l'autre côté de la Manche. Ces migrants, même si le stéréotype les présente comme des tiers-mondistes, sont très au courant des nouvelles technologies et du fonctionnement de la politique au niveau international.

À ceci s'ajoute les nombreuses cartes et autres planisphères qui recadrent la migration de ces hommes dans un contexte mondial. Un des migrants interviewés par Florence Pezon explique que les pays occidentaux ont choisi l'Afghanistan comme terrain de jeu mondial. Nassrin, quant à elle, a accroché au mur de sa cabine de nombreuses photos du monde entier ainsi qu'un planisphère. Son petit espace devient alors un microcosme du monde à la différence près qu'il s'agit d'un monde sans frontière. Cette femme qui est prise au piège et menacée d'être expulsée à tout moment a reconstitué la variété et la richesse du monde dans sa cabine, comme pour subvertir les limites spatiales qui l'enferment dans le hangar.

Enfin, les différents mouvements de soutien aux migrants de Calais s'inscrivent très souvent dans l'action d'organisations altermondialistes pour lesquelles les migrations ne constituent qu'un des enjeux de la contestation qu'ils désirent faire aboutir. Le mouvement *No*

*Border*, par exemple, est une organisation que l'on retrouve dans plusieurs pays : « The No Border group organizes camps to protest migrant policy and the detention of asylum seekers. Since making the first camp in 1998, No Border has promoted a universal freedom of movement and action » (Hailey 30). Un camp de protestation a été organisé par ce « réseau » à Calais en 2009.

Le thème de l'exclusion a fait l'objet d'une attention particulière durant l'hiver 2006-2007 à l'occasion du mouvement des Enfants de Don Quichotte en faveur des mal-logés. Les tentes alignées le long des berges du canal Saint Martin à Paris avaient attiré l'attention des médias. Les migrants de Calais, eux aussi SDFs, sont des mal-logés vivant dans une grande précarité. François Legeait dans une de ses photographies capture le message suivant sur un mur : « why they broke our homeless home » (2006, 84). L'action du mouvement des Enfants de Don Quichotte se définit comme suit : « l'association [...] s'est investie dans la défense des droits des mal-logés et, plus largement, dans la défense du droit à une vie digne et décente pour chacun. Cette lutte citoyenne se veut pacifique et non partisane politiquement. »<sup>157</sup> Parmi la liste des thématiques auxquelles s'intéresse l'association, on trouve les « sans-papiers. »<sup>158</sup> Les récits d'immigration des étrangers de Calais s'inscrivent aussi dans un débat actuel sur l'exclusion qui ne peut être séparé du contexte de la mondialisation.

Dans *L'Exil et le royaume*, la femme qui cherche à être présente partout où se trouve la police afin d'être témoin, crie des slogans qui font référence à Vichy mais aussi d'autres slogans qui font référence aux « travailleurs » exploités selon elle par le gouvernement. Elle évoque *ensemble* le sort des migrants et celui des travailleurs français qui « travaillent plus pour gagner

---

157. Voir le site internet suivant : <<http://www.lesenfantsdedonquichotte.com/content/les-enfants-de-don-quichotte-en-bref>> consulté le 2 mai 2011.

158. Voir aussi l'association « SDF sans frontières. »

moins. » Son discours met donc dans une même catégorie tous les laissés-pour-compte du capitalisme mondialisé.

Le texte de Paul Virilio qui accompagne quelques-unes des photographies de Jacqueline Salmon sur le hangar de Sangatte fut à l'origine écrit pour une exposition de photos de cette même artiste traitant d'un centre d'accueil pour SDF. On voit bien ici comment les deux thèmes – migrants et SDF – sont abordés comme faisant partie de la même problématique globale, celle de l'exclusion au niveau national, européen, et mondial. Pour Étienne Balibar, il existe « [...] deux grands modes d'exclusion : le chômage et l'exclusion de citoyenneté » (1992, 201). Dans un pays où nationalité et citoyenneté se confondent, les migrants de Calais sont doublement exclus.

Pour aller encore plus loin dans la réflexion sur ce thème de l'exclusion dans la représentation des migrants de Calais, on peut aussi affirmer que la présence en masse d'une telle population et les pratiques spatiales qui sont développées en conséquence comme le camp et la jungle, propose un portrait particulier de la France qui est alors repositionnée dans le monde. Certains endroits de Calais et de ses environs rappellent d'autres endroits généralement associés à des pays en voie de développement (camps de réfugiés du Darfour ou du Kosovo). Le nord de la France devient le temps d'un documentaire ou de quelques photos un de ces pays du sud que des migrants tentent tous les jours de quitter. Une des inscriptions en anglais prise en photo par François Legeait reprend cette idée : « I'm going to say to the France government [sic] it is new Darfor [sic] » (84). Le caractère tiers-mondiste de certains clichés, les hangars industriels à l'abandon, les montagnes de détritiques, et l'hygiène compromise sont autant d'éléments qui construisent une image de la France comme un pays du sud, une image de la face cachée du pays révélée par l'étranger. La problématique de la place de la France dans un nouvel ordre européen

et mondial est posée. Les migrants de Calais nous invitent à étudier le portrait de la France qui émerge en creux de leurs représentations.



## CONCLUSION

Cette enquête nous a menés à étudier les manières dont la littérature et le cinéma participent à la démocratisation et à la désacralisation des frontières nationales, en proposant des regards par lesquels la complexité et les paradoxes de ces limites de la nation sont articulés. Les arts sont clairement influencés par un imaginaire national dans lequel l'idée de la frontière est fondamentale depuis le début de la Troisième République jusqu'à aujourd'hui. En dépit de la mondialisation et de l'avènement de la littérature-monde que certains annoncent, la nation reste un cadre de référence essentiel qui conditionne nos relations avec les étrangers. Les analyses précédentes ont cherché à montrer que les crises à la frontière ne sont pas nouvelles mais qu'elles sont selon les époques très spécifiques depuis l'amputation de l'Alsace-Lorraine et l'excroissance coloniale à la superposition et au déplacement des frontières dans le cadre de l'Union européenne.

L'ensemble du corpus sélectionné est caractérisé par la tension entre la remise en question du discours de la nation unie et la tendance à maintenir le mythe de la frontière nationale et sa fonction de différenciation. Entre la première et la dernière partie de la réflexion, nous avons exploré une variété de possibilités. Dans la première partie, les œuvres nationalistes, en cherchant à maintenir le discours d'une nation française forte face à l'étranger, mettent en lumière les faiblesses de la frontière, en d'autres termes, son instabilité identitaire fondatrice. Dans la dernière partie, les œuvres militantes sont prises dans une logique humanitaire qui limite ou subvertit le message de contestation de l'idéologie nationale en faisant des étrangers des êtres déshumanisés et dépolitisés, parfois réduits à des fantômes du passé. Ce projet ne cherchait pas à démontrer que la frontière a d'abord été un objet qui a intéressé les artistes nationalistes pour finalement devenir une préoccupation des artistes militants. Une telle affirmation serait difficile à

soutenir sans prendre en compte un corpus très large et très varié et sans tenir compte de l'évolution du nationalisme en France et de ses répercussions dans les arts. Cette étude, plus modeste, a mis à jour une tension qui est constitutive de toutes les œuvres quelque soit leur orientation idéologique.

Le corpus étudié a démontré que la frontière n'est bien souvent pas une simple ligne fixe comme les cartes cherchent à la prouver, mais plutôt une ligne changeante dotée d'une épaisseur historique à mettre en relation avec un réseau d'autres lignes de partage de la société telles que les limites régionales ou les anciennes frontières nationales toujours actives sous un mode quasi fantomatique. Ainsi, les analyses ont montré que la littérature et le cinéma vont à l'encontre, par leur nature même, de la « force simplificatrice » (Balibar) de la frontière.

La première partie a consisté à démontrer que l'opposition national/étranger ne pouvait résister à l'espace instable de la frontière. La seconde partie a été consacrée à l'explicitation de l'adjectif « polysémique » utilisé par Balibar pour définir la frontière. Enfin, la troisième partie a envisagé la frontière comme une limite de la démocratie et un lieu de mémoire. La figure de l'étranger est changeante et souvent instrumentalisée à des fins idéologiques. Elle est toujours multiple et singulière, et elle est l'agent sur lequel la mémoire de la nation se projette et se construit comme telle.

Cette étude a contribué à repenser la représentation des étrangers et à ne pas la réduire à la figure de l'immigré postcolonial, homme et souvent prolétaire. Les textes ont été choisis sans que l'identité de l'auteur ne constitue un paramètre déterminant et ainsi en évitant le danger de ghettoïsation intrinsèque à la littérature de l'immigration. L'étude conjointe de films et de romans a constitué une autre stratégie visant à décroïsonner la réflexion sur le sujet de la représentation de l'étranger.

Ces représentations d'étrangers sont interdépendantes et la xénophobie se retrouve sous les mêmes formes quelque soit les périodes et l'étranger visé. Par contre, les idéologies sous-jacentes à chaque représentation de l'étranger ont plus ou moins survécu aujourd'hui. Le racisme antiallemand – nous avons vu que la haine du Prussien était articulée en terme de race, même si ce terme reste problématique – n'est certainement plus aussi prégnant aujourd'hui qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et a été désamorcé par le processus de construction de l'Union européenne, alors la fracture coloniale continue d'animer la perception des étrangers, comme on l'a vu dans l'analyse de la représentation des migrants de Calais. La frontière reste pour les étrangers une zone « visqueuse » (Balibar) qui marque leur parcours et leur être. On peut affirmer que l'étranger ne traverse jamais complètement la frontière mais qu'il la transporte avec lui sur le territoire national, c'est-à-dire que sa différence avec le national est constamment réitérée. De la figure de l'étranger ennemi (le Prussien) et celle du barbare (le sémite) à celle de l'étranger voisin (l'Italien), et de l'étranger lointain (les migrants de Calais) à l'étranger de l'intérieur, les personnages rencontrés au cours des analyses sont variés. Démocratiser et désacraliser les frontières se réalisent aussi par les choix effectués par ceux qui étudient et analysent les arts. Cette étude qui a refondu un nouveau corpus pour aborder la représentation de l'étranger en la liant au concept de frontière, et qui a adopté des bornes temporelles étendues représente une tentative dans cette direction.

L'importance de la tension entre identité régionale et nationale a été évoquée à plusieurs reprises dans le premier chapitre pour parler du cas de l'Alsace-Lorraine et aussi dans le quatrième chapitre où la perspective postmoderne implique un éclatement de toute conception de l'identité. La frontière, située en périphérie, est une interface instable de la nation. Le rôle joué par l'école a été abordé dans l'étude des romans nationalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans

l'analyse de la peinture de Bettanier, mais aussi dans le quatrième chapitre où Aziz apprend la fiction de l'identité nationale avec son professeur de géographie et à la lecture de son atlas. La fonction de différenciation de la frontière doit être relayée par un enseignement à l'école. Le régionalisme et l'école de la république fonctionnent comme deux éléments antithétiques à la frontière.

La figure emblématique de Charles de Foucauld est mentionnée dans le deuxième chapitre au sujet de l'Algérie française et reparaît lors de l'analyse de *La Goutte d'or*, de même que l'image obsessionnelle du désert comme symptôme d'une nostalgie pour la période coloniale. Le fantôme de Charles de Foucauld crée en creux le fantôme de l'étranger massacreur qui assassina l'ermite. La fracture coloniale s'articule autour de telles images récurrentes. Les Espagnols du *Sang des races* se retrouvent dans *La guerre est finie* dans des H.L.M. où ils habitent depuis le rapatriement. Ceux qui étaient d'abord des néo-français se retrouvent dans un pays qui leur est étranger, en marge de la société. Ainsi, d'une œuvre à l'autre, on a pu suivre le parcours complexe d'un groupe porteur d'espoir pour la France pour certains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et fardeau pour la société française des années soixante.

On a également retracé l'évolution de la frontière du nord-est de la France, cœur de nombreux conflits avec l'Allemagne, qui devient après 1945 le berceau d'une Union européenne divisée. La ville de Marseille, à la frontière sud du pays, définie par Bertrand comme un *inferno* au début du siècle, devient dans *Un aller simple* une ville à l'espace ségrégué mais d'où une résistance au discours étatique normatif est possible.

En définitive, les personnages d'étrangers étudiés sont toujours ambivalents comme si la définition même de l'étranger était intrinsèquement fondée sur le paradoxe. Un Alsacien est-il un étranger en Alsace en 1872 ou bien est-ce le Prussien ? Est-ce qu'un Espagnol-néo-français est

étranger en Algérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Est-ce qu'un Beur est un étranger en France dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix ? Enfin, est-ce qu'un migrant en transit sans statut ni existence institutionnelle est un étranger en France de nos jours ? Un décalage semble toujours persister entre les définitions institutionnelles et les imaginaires.

## BIBLIOGRAPHIE

- « Entretien : Florence Pezon. » 10 janvier 2010.
- « Entretien avec Laure Barbizet-Namer. » 8 janvier 2010.
- Adam, Olivier. 2007. *À l'abri de rien*. Paris: Éditions de l'Olivier.
- Alalettire. « Entretien : Olivier Adam » <[alalettire.com/actualite-adam-a-l-abri-de-rien.php](http://alalettire.com/actualite-adam-a-l-abri-de-rien.php)>
- Alidières, Bernard. 2004. « Anciens et nouveaux territoires du vote Front national : le cas du Nord-Pas-de-Calais. » *Hérodote* 113: 48-67.
- Altink, H. et Gemie, S. 2007. *At the Border: Margins and Peripheries in Modern France*. Cardiff: University of Wales Press.
- Alvarez, Robert. 1995. « The Mexican-US Border: the Making of an Anthropology of Borderlands. » *Annual Review of Anthropology* 24: 447-470.
- Amar, Marianne, Marie Poinso, et Catherine Wihtol de Wenden, Dir. 2009. *À chacun ses étrangers?: France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*. Arles: Actes Sud.
- Anderson, Benedict R. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Andrew, Dudley. 1995. *Mists of Regrets. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- Anselmo, Frank Anthony. 1995. *Alsace-Lorraine and the Patriotic Novels of the French Nationalist Revival from 1905 to 1914*. Ann Arbor (Mi): UMI.
- Arendt, Hannah. 1972. *Le système totalitaire*. Paris: Gallimard.
- Artières, Philippe, et Michelle Zancarini-Fournel. 2008. *68: une histoire collective, 1962-1981*. Paris: La Découverte.
- Asséo, Henriette. 2007. « L'invention des « Nomades » en Europe au XX<sup>e</sup> siècle et la nationalisation impossible des Tsiganes. » In *L'Identification des personnes : Genèse d'un travail d'Etat*, Dir. Gérard Noiriel, 161-180. Paris: Belin.
- . 2010. « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possible 1770-1920. » *Le Temps des Médias* 14 (Printemps): 12-27.
- Augé, Marc. 1992. *Les non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Édition du Seuil.
- Aymé, Marcel. 1930. *La rue sans nom*. Paris: Gallimard.
- Bachelard, Gaston. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris: P. U. F.
- Back, Les, Nayak Anoop. 1999. « Signs of the Times?: Violence, Graffiti and Racism in the English Suburbs. » In *Divided Europeans: Understanding Ethnicities in Conflict*, Dir. Tim Allen et John Eade, 243-283. Hague: Kluwer Law International.
- Balibar, Étienne. 1992. *Les frontières de la démocratie*. Paris: La découverte.
- . 1997. *La crainte des masses*. Paris: Galilée.

- . 2001. *Nous, citoyens d'Europe: les frontières, l'état, le peuple*. Paris: Découverte.
- . 2002. « What is a Border? » In *Politics and the Other Scene*, Étienne Balibar, 75-85. London: Verso.
- . 2003. « Europe, an 'Unimagined' Frontier of Democracy. » *Diacritics* 33 (3-4): 36-44.
- . 2005. Difference, Otherness, Exclusion. *Parallax* 11 (1): 19-34.
- . 2009. « Europe as a Borderland. » *Environment and Planning D: Society and Space* 27: 190-215.
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard, et Françoise Vergès 2003. *La république coloniale: essai sur une utopie*. Paris: A. Michel.
- Bancel, Nicolas. 2004. *Zoos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte.
- Barbizet-Namer, Laure Dir. 2009. *Nouvelles Odyssées : 50 auteurs racontent l'immigration*. Paris: Cité nationale de l'histoire de l'immigration.
- Barnes, Kristen Gail. 2003. *Contemporary Cinematic Constructions of French and Francophone African Immigrant Identities: (1950--The present)*. Ph.D. diss., Duke University.
- Barrès, Maurice. 1901. « Les Annexés. » *Le figaro*, 15 novembre.
- . 1921. *Le génie du Rhin*. Paris: Plon-Nourrit.
- . 1925. *Scènes et doctrines du nationalisme*. Paris: Plon-Nourrit.
- . 1966. *Le Culte du moi*. Paris: Plon.
- . 1968. « Aux Orphelins d'Alsace-Lorraines, 24 juin 1904. » In *Colette Baudoche*, Maurice Barrès, 138-145. Paris: Plon.
- . 1968. « Un discours à Metz. 15 Août 1911. » In *Colette Baudoche*, Maurice Barrès, 147-157. Paris: Plon.
- . 1968. *Colette Baudoche*. Paris: Plon.
- . 2004. *Les déracinés*. Paris: Champion.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. In *Œuvres complètes*, Tome III, 1974-1980, 1105-1200. Paris: Seuil.
- Baud, Michiel, et Willem van Schendel. 1997. « Towards a Comparative History of Borderlands. » *Journal of World History* 8 (2): 211-242.
- Bazin, André. 1984. « Entretien avec Jean Renoir par Jacques Rivette et François Truffaut. » In *La politique des auteurs*, André Bazin, 11-50. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma.
- Bazin, René. 1902. *L'âme alsacienne*. Paris: Maison de la bonne presse.
- . 1903. *Les Oberlé*. Paris: Calmann-Lévy.
- . 1926. *Baltus le Lorrain*. Paris: Calmann-Lévy.
- Ben Jelloun, Tahar. 1976. *La réclusion solitaire*. Paris: Denoël.
- . 1977. *La plus haute des solitudes*. Paris: Seuil.

- Benayoun, Alain. 1980. *Arpenteur de l'imaginaire*. Paris: Stock.
- Benoît, Pierre. 1919. *L'Atlantide*. Paris : A. Michel.
- Berjont, J. 1903. *De l'envahissement des étrangers en France: la Provence italienne, naturalisations, criminalité, protection du travail national*. [S.l.]: Impr. spéciale de la Ligue.
- Bernardot, Marc, et Isabelle Deguines. 2003. « Cohabiter à Sangatte. » *Plein droit* 58 (décembre).
- Bernardot, Marc. 2008. « Camps d'étrangers, foyers de travailleurs, centre d'expulsion : les lieux communs de l'immigré décolonisé. » *Cultures et Conflits* 69 (printemps).
- Berson, Emmanuel, Frédéric Dumont. Welcome to Calais. Les migrants dans l'attente du Royaume-Uni < <http://mappemonde.mgm.fr/num22/lieux/lieux09201.html> >
- Bertrand, Louis. 1907. *L'Invasion*. Paris: E. Fasquelle.
- . 1917. *Le Sens de l'ennemi*. Paris: A. Fayard & cie.
- . 1918. *Les pays méditerranéens et la guerre*. Paris: La Renaissance du livre.
- . 1918. *Sanguis martyrum*. Paris: A. Fayard et cie.
- . 1920. *Le Sang des Races*. Paris: Ollendorff.
- . 1923. *Le livre de la Méditerranée*. Paris: Plon-Nourrit et cie.
- . 1924. *Le mirage oriental*. Paris: Perrin et cie.
- . 1926. *Devant l'Islam*. Paris: Plon-Nourrit et cie.
- . 1930. *Le roman de la conquête 1830*. Paris: A. Fayard et Cie.
- . 1936. *L'Internationale, ennemie des nations*. Zürich A. Nauck.
- . 1936. *Louis Bertrand,... Une destinée. [IV.] Sur les routes du Sud....* Mesnil: impr. Firmin-Didot.
- . 1938. *Mes années d'apprentissage*. Paris: Librairie Artheme Fayard.
- Bienvenue chez les Ch'tis*. DVD. Dany Boon. 2008. [S.l.]: Pathé.
- Blanc-Chaléard, Marie-Claude. 1998. « L'habitat immigré à Paris aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : mondes à part? » *Le Mouvement Social* 182 (janvier-mars): 29-50.
- Blanchard, Emmanuel. 2009. « Ce que rafler veut dire. » *Plein droit* 81.
- Blanchard, Pascal, et Sandrine Lemaire. 2006. *Culture postcoloniale, 1961-2006: traces et mémoires coloniales en France*. Paris: Autrement.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, Éric Deroo. 2008. *Frontière d'empire: du Nord à l'Est : soldats coloniaux et immigrations des Suds*. Paris: La Découverte.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, et Sandrine Lemaire. 2005. *La fracture coloniale: la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris: La Découverte.
- Blin, Thierry. 2005. *Les Sans-papiers de Saint-Bernard, mouvement social et action organisée*. Paris : L'Harmattan.



- Bontemps, Jacques. 1966. « Semaine de la critique à Cannes: La Noire de... De Sembene Ousmane. » *Cahiers du Cinéma* 179 (Juin): 48.
- Broc, Numa. 1978. « Nationalisme, colonialisme et géographie : Marcel Dubois (1856-1916). » *Annales de géographie* 87 (481): 326-33.
- Brocher, Vincent. 2009. « Autour de *Welcome*. » *Projet* 3 (11).
- Buchsbaum, Jonathan. 1986. « Toward Victory: Left Film in France, 1930-35. » *Cinema Journal* 25 (3): 22-52.
- Burns, Michael. 1991. « Families and Fatherlands: the Lost Provinces and the case of Captain Dreyfus. » In *Nationhood and Nationalism in France: from Boulangism to the Great War, 1889-1918*, Dir. Robert Tombs, 50-62. London, UK: HarperCollinsAcademic.
- Bush, Annett et Max Annas Dir. 2008. *Ousmane Sembene: Interviews*. Jackson: University of Mississippi.
- Cabeen, David Clark. 1922. *The African novels of Louis Bertrand: a Phase of the Renascence of National Energy in France*. Philadelphia, Pa: Printed by Westbrook Pub. Co.
- Caloz-Tschopp, Marie-Claire. 2004. *Les étrangers aux frontières de l'Europe et le spectre des camps*. Paris: Dispute.
- Carcaud-Macaire, Monique. 1996. « Une Méditerranée : La Méditerranée Renoirienne. » In *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, Dir. Frank Curot, 201-217. Montpellier: Publications de l'Université Paul Valéry.
- Carrère, Violaine. 2002. « Sangatte et les nasses aux frontières de l'Europe. » *Projet* 272: 88-96.
- . 2003. « Sangatte, un symbole d'impuissance. » *Plein droit* 58.
- Carrington, Victoria. 2009. « I Write, Therefore I Am: Texts in the City. » *Visual Communication* 8 (4): 409-425.
- Chaitin, Gilbert D. 2009. *The Enemy Within: Culture Wars and Political Identity in Novels of the French Third Republic*. Columbus: Ohio State University Press.
- Chaussier, Jean-Daniel. 1998. « La frontière devant ses limites. Transgression et Recomposition. » In *La frontière des origines à nos jours*, Dir. Maïté Lafoucarde, 5-25. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Chirol, Marie Magdeleine. 1996. « Le Langage du muet comme champ d'exploration du cinéma francophone: *La Noire de ...*, Wend Kuuni, Remparts d'argile. » *Etudes Francophones* 11 (2): 93-107.
- Chiron, Yves. 1987. *Barrès et la terre*. Paris: Sang de la terre.
- Claudot-Hawad, Hélène. 1990. « Nomades et État : l'impensé juridique. » *Droit et société* 15: 229-242.
- Cloonan, William. 1989. « Word, Image and Illusion in *La Goutte d'or*. » *The French Review* 62 (3): 467-475.
- Cohen, Robin. 2006. *Migration and its Enemies: Global Capital, Migrant Labour, and the Nation-State*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate.

- Conley, Tom. 2007. « Cronos, Cosmos, and Polis: *La Haine*. » In *Cartographic Cinema*, Tom Conley, 173-190. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Courau, Henri. 2007. « Sangatte. Plus on parle de Réfugiés, moins on parle d'Hommes. » *Terrain d'ASILES* octobre <<http://www.reseau-terra.eu/article665.html>>
- . 2007. *Ethnologie de la forme-camp de Sangatte. De l'exception à la régulation*. Éditions des archives contemporaines.
- Curtis, Michael. 1959. *Three against the Third Republic: Sorel, Barrès, and Maurras*. Princeton: Princeton University Press.
- Curtius, Ernst Robert. 1932. *Essai sur la France*. Paris: B. Grasset.
- Dadié, Bernard. 1959. *Un nègre à Paris*. Paris : Présence africaine.
- Daeninckx, Didier. 2003. *La route du rom*. Paris : Baleine.
- Dartigue, Henry. 1915. *L'influence de la guerre de 1870 dans la littérature française* Paris: Librairie Fischbacher.
- Daudet, Alphonse. 1986. *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- De la Bretèque, François. 1996. « Les aspects méridionaux dans les films de Jean Renoir. » In *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, Dir. Frank Curot, 183-199. Montpellier: Publications de l'Université Paul Valéry.
- De Wenden, Catherine. 2009. « Les enjeux d'une comparaison France-Allemagne au regard de l'histoire de l'immigration. » In *A chacun ses étrangers ? : France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, eds. Amar, Marianne, Marie Poinot, et Catherine Wihtol de Wenden, 27-31. Arles: Actes Sud.
- Déjeux, Jean, et Daniel-Henri Pageaux. 1985. *Espagne et Algérie au XX<sup>e</sup> siècle: contacts culturels et création littéraire*. Paris: L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Collection La philosophie en effet. Paris: Editions Galilée.
- Des hommes et des dieux*. Xavier Beauvois, Xavier. 2010. Paris : Warner Home Video.
- Desrousseaux, Christine. 2008. *La panthère de Sangatte*. Ravet-Anceau
- Dine, Philip. 2009. « The French Colonial Myth of a Pan-Mediterranean Civilization. » In *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*, eds. Gafaiti, Hafid, Patricia M. E. Lorcin, and David G. Troyansky, 3-23. Lincoln: University of Nebraska Press. 3-23.
- Dornel, Laurent. 2009. « Main d'œuvre colonial et organisation racial du travail (1914-1918). » In *A chacun ses étrangers ? : France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, eds. Amar, Marianne, Marie Poinot, and Catherine Wihtol de Wenden, 81-85. Arles: Actes Sud.
- Dossier de Presse. « Entretien avec Philippe Lioret. » <<http://www.marsfilms.com/pro/film/show/welcome>>

- Doty, C. Stewart. 1976. *From Cultural Rebellion to Counterrevolution: the Politics of Maurice Barrès*. Athens: Ohio University Press.
- Dunwoodie, Peter. 1998. *Writing French Algeria*. Oxford: Clarendon Press.
- Durand, Marianne. 2008. « Algeria and the Mediterranean Frontier: A Hostile Horizon? » In *At the Border*, Dir. Sharif Gemie, and Henrice Altink. Cardiff: University of Wales Press.
- Durmelat, Sylvie. 2000. « Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*, Yamina Benguigui as 'Memory Entrepreneuse'. » In *Women, Immigration and Identities in France*, Dir. Jane Freedman and Carrie Tarr, 171-188. Oxford: Berg.
- Eden à l'ouest*. DVD. Costa Gavras. 2009. London : Pathé Distribution.
- Elias, Norbert. 1973. *La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy.
- Entre les murs*. Laurent Cantet. 2009. [Culver City, CA]: Sony Pictures Home Entertainment.
- Erckmann-Chatrian. 1882. *Le banni*. Paris: J. Hetzel et cie.
- Fassin, Didier, Alain Morice et Catherine Quiminal, Dir. 1997. *Les lois de l'inhospitalité*. Paris: La Découverte.
- Fassin, Didier, Dir. 2010. *Les nouvelles frontières de la société française* Paris: Découverte.
- . 2005. « Compassion and Repression: The Moral Economy of Immigration Policies in France. » *Cultural Anthropology* 20 (3): 362-387.
- . 2010. « Ni race, ni racisme : Ce que « racialiser » veut dire. » In *Les nouvelles frontières de la société française*, Dir. Didier Fassin, 147-172. Paris: La Découverte.
- Fassin, Éric. 2007. « Pourquoi et comment notre vision du monde se « racialise. » » *Le monde* 4 mars.
- Faulkner, Christopher. 1986. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton University Press: Princeton.
- Febvre, Lucien et Albert Demangeon. 1935. *Le Rhin : Problèmes d'histoire et d'économie*. Paris: Armand Colin.
- Febvre, Lucien. 1962. « Frontière: le mot et la notion. » In *Pour une histoire à part entière*, 11-24. Paris : S.E.V.P.E.N.
- Felici, Isabelle. 1996. « Marseille et l'invasion italienne vue par Louis Bertrand. » *Babel* 1: 103-131.
- Feraoun, Mouloud. 1953. *La terre et le sang*. Paris: Seuil.
- Fischer, Fabienne. 1999. *Alsaciens et Lorrains en Algérie : histoire d'une migration, 1830-1914*. Nice : Gandini.
- Flahaut, Sylvia. 2010. « Ils occupaient un blockhaus entre Boulogne et Le Portel. Le littoral Boulonnais, nouvelle escale des migrants afghans ? » *La semaine dans le Boulonnais* 2 juin. <[http://www.lasemainedansleboulonnais.fr/actualite/la\\_une/2010/06/02/article\\_le\\_littoral\\_boulonnais\\_nouvelle\\_escale\\_d.shtml](http://www.lasemainedansleboulonnais.fr/actualite/la_une/2010/06/02/article_le_littoral_boulonnais_nouvelle_escale_d.shtml)>
- Fonkoua, Romuald-Blaise. 1998. *Les discours de voyages. Afrique – Antilles*. Paris: Karthala.

- . 1999. « L'espace du « voyage à l'envers ». » In *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Dir. Jean Bessière et Jean-Marc Moura, 99-124. Paris: Honoré Champion.
- France-Amérique. 2009. « Je suis un cinéaste avant tout – Philippe Lioret. » 18 avril  
<<http://www.france-amerique.com/articles/2009/04/18/philippe-lioret-je-suis-cineaste-avant-tout-pas-politicien.html>>
- Frandon, Ida-Marie. 1952. *L'Orient de Maurice Barrès; étude de genèse*. Genève : Droz.
- Freeman, Jane, et Carrie Tarr. 2000. « The Sans-papiers: An Interview with Madjiguène Cissé. » In *Women, Immigration and Identities in France*, Dir. Jane Freedman et Carrie Tarr, 29-38. Oxford: Berg.
- Fučíková, Milena. 2006. « Les images des Tsiganes dans la littérature française du 19<sup>e</sup> siècle. » *Études Tsiganes* 25: 10-35.
- Gamelin, Paul, et Jacques de Vos. 1974. *Le mur de l'Atlantique; les blockhaus de l'illusoire*. Paris: Daniel.
- Ganster, Paul et E. Lorey. 2005. *Borders and Border Politics in a Globalizing World*. Lanham, MD: SR Books.
- Gardies, René. 1967. La Noire de... *Image et Son* 210 (November): 132-133.
- Gastaut, Yvan et Stéphane Mourlane. 2009. Le “Rital” et le “Nord-Africain”, ou la permanence du bouc émissaire. In *A chacun ses étrangers?: France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, Dir. Amar, Marianne, Marie Poinot, et Catherine Wihtol de Wenden, 93-99. Arles: Actes Sud.
- . 1994. Le rôle des immigrés pendant les journées de mai-juin 1968. *Migrations sociétés* 32: 9-29.
- . 2000. *L'immigration et l'opinion en France sous la V<sup>e</sup> République*. Paris: Seuil.
- . 2004. Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses. *Cahiers de la Méditerranée* 69 <<http://cdlm.revues.org/index829.html>>
- . 2009. Histoire de l'immigration en PACA aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. *Hommes et migrations* 1278: 48-61.
- Geddes, Andrew. 2003. *The Politics of Migration and Immigration in Europe*. London: SAGE Publications.
- Gemie, Sharif, et Henrice Altink. 2008. *At the Border: Margins and Peripheries in Modern France*. Cardiff: University of Wales Press.
- Girardet, Raoul. 1966. *Le nationalisme français 1871-1914*. Paris: A. Colin.
- Gobineau, Arthur. 1967. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: P. Belfond.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1932. *Hermann et Dorothee*. Paris: Éditions Montaigne.
- . 1990. *Les Souffrances du jeune Werther*. Paris: Gallimard.
- Goinard, Pierre. 1984. *Algérie: l'œuvre française* Paris: Editions R. Laffont.

- Gordon, Daniel. 2003. « “Il est recommandé aux étrangers de ne pas participer” : les étrangers expulsés en mai-juin 1968. » *Migrations société* 15: 45-65.
- Graebner, Seth. 2007. *History's Place: Nostalgia and the City in French Algerian Literature*. Lanham: Lexington Books.
- Greisman Clark, Harvey. 1994. « The Enemy Concept in Franco-German Relations, 1870-1914. » *History of European Ideas* 19: 42.
- Groupe Frontière. 2004. « La frontière, un objet spatial en mutation. » *EspacesTemps.net* 29 octobre <<http://espacestemps.net/document842.html>>
- Haddour, Azzedine. 2000. *Colonial Myths: History and Narrative*. Manchester: Manchester University Press.
- Hailey, Charlie. 2009. *Camps. A Guide to 21st-century Space*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Hall, Stuart. 1997. « Spectacle of the Other. » In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall, 223-290. London: Sage.
- Harp, Stephen L. 1998. *Learning to be Loyal: Primary Schooling as Nation Building in Alsace and Lorraine, 1850-1940*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Harvey, David Allen. 2001. *Constructing Class and Nationality in Alsace, 1830-1945*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Helmer, Paul Albert. 1915. *France-Alsace*. Paris: L'édition française illustrée
- Hicks, D. Emily. 1991. *Borders Writing: the Multidimensional Text*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Higbee, Will. 2002. « Yves Boisset's *Dupont Lajoie* (1974): Racism, Civic Cinema and the Immigrant. » *Studies in French Cinema* 2 (3): 147.
- Husson, Odile. 1966. *Lorraine et Afrique dans l'œuvre de Louis Bertrand*. Nancy: Société d'impressions typographiques.
- Ikor, Roger. 1955. *Les Eaux mêlées*. Paris: A. Michel.
- Inch'Allah dimanche*. DVD. Yamina Benguigui. 2002. [S.l.]: Filmmovement.
- Izzo, Jean-Claude, et Thierry Fabre. 2000. *La Méditerranée française* Paris: Maisonneuve et Larose.
- Jaulin, Béatrice. 2000. *Les Roms de Montreuil-sous-Bois 1945-1975*. Paris: Autrement.
- Jean, Raymond. 1973. *La ligne 12*. Paris: Seuil.
- Kakou, Antoine. 1985. « La thématique. » *Cinémaction* 34: 17-19.
- Kane, Hamidou. 1966. *L'aventure ambiguë*. Paris: Julliard.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel*. Durham et Londres: Duke University Press.
- Kauffmann, Judith. 2004. « Un Goncourt politiquement incorrect? Pour relire *Un aller simple* de Didier van Cauwelaert. » *Humoresques* 19: 79-90.

- Kearney, Michael. 1991. « Borders and Boundaries of State and Self at the End of Empire. » *Journal of Historical Sociology* 4 (1): 52-74.
- Keith, Michael. 2005. « Tagging the City. » In *After the Cosmopolitan?: Multicultural Cities and the Future of Racism*, Michael Keith, 136-152. London: Routledge.
- Kessel, Joseph. 1966. *Nuits des princes*. Paris: Plon.
- King, Sylvia M. 1933. *Maurice Barrès: la pensée allemande et le problème du Rhin*. Paris: H. Champion.
- Kirby, Lynn. 1997. *Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- L'ennemi intime violence dans la guerre d'Algérie*. Florent Siri. 2007. Montréal: Seville Pictures Inc.
- L'Express*. 2009. « Philippe Lioret. » 3 mars.
- La Bandera*. DVD. Julien Duvivier. 2006. S.I: M6 video.
- La bataille d'Alger*. DVD. Gillo Pontecorvo. 2004. Irvington, NY: Criterion Collection.
- La guerre est finie*, DVD. Alain Resnais. 1966, Chatsworth, CA: Image Entertainment, Inc.
- La Haine*. DVD. Kassovitz, Mathieu. 2007. Irvington, N.Y.: Criterion Collection.
- La Noire de....* DVD. Ousmane Sembène. 1966, New York: New Yorker Video.
- La règle du jeu*. DVD. Jean Renoir. 2004. Irvington, NY: Criterion Collection.
- La saga des immigrés (1960-1990)*. DVD. Édouard Mills-Affif, et Anne Riegel. 2007. Paris: INA.
- La trahison*. 2006. Philippe Faucon. Kinock Film.
- Laacher, Smaïn. « Ces indicibles étrangers. » Association Itinéraire Sud.  
<<http://itinerairesud.unblog.fr/calais-no-comment/texte-de-smain-laacher/>>
- . 2002. *Après Sangatte... Nouvelles immigrations, nouveaux enjeux*. Paris: La Dispute.
- . 2003. « Sangatte: Qui sont les étrangers en transit? » *Cultures et Conflit*  
<<http://conflits.revues.org/index1066.html>>
- . 2007. *Le peuple des clandestins: essai*. Paris: Calmann-Lévy.
- Lamassoure, Alain. 1998. « La notion de frontière. » In *La frontière des origines à nos jours*, Dir. Maïté Lafoucarde, 511-519. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Landy, Marsha. 1982. « Politics and Style in *Black Girl*. » *Jump Cut*, 27: 23-25.
- Langford, Rachael. 2001. « Black and White in Black and White: Identity and Cinematography in Ousmane Sembène's *La Noire de.../ Black Girl* (1966). » *Studies in French Cinema* 1 (1): 13-21.

- . 2005. « Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and Literature: Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de ...* (1965) and *Cinéma* (1997). » *French Cultural Studies* 16 (1): 91-104.
- Latour, Henri de. 2007. *L'asile du droit*. France.
- L'Avant-scène cinéma*. 1980. « Spécial Renoir: Toni », 251-252.
- Lawrence, Paul, Timothy Baycroft et Carolyn Grohmann. 2001. « 'Degrees of Foreignness' and the Construction of Identity in French Border Regions during the Interwar Period. » *Contemporary European History* 10 (1): 51-71.
- Le Bris, Michel, et Jean Rouaud Dir. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.
- Le Clézio, J-M. G. 1997. *Poisson d'or*. Paris: Gallimard.
- Le Cour Grandmaison, Olivier, Gilles Lhuillier, et Jérôme Valluy 2007. *Le retour des camps? : Sangatte, Lampedusa, Guantanamo*. Paris: Autrement.
- Le Fourn, Jonathan, et Andreï Schtakleff. 2009. *L'Exil et le royaume*. Paris : l'Harmattan.
- Leblon, Bernard. 1996. « Le regard ambigu de la littérature espagnole. » *Études Tsiganes* 9: 96-106.
- Lebowics, Hermann. 2006. « Jean Renoir's Voyage of Discovery. » In *Imperialism and the Corruption of Democracies*, Hermann Lebowics, 34-58. Durham: Duke University Press.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
- Legeait, François. 2006. *Destins clandestins*. Paris: Les éditions de Juillet.
- Lemire, Vincent, et Yann Potin. 2002. « « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS. » Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001). » *Genèses* 49 (Décembre): 140-162.
- Lépidis, Clément. 1973. *L'Arménien*. Paris: Éditions du Seuil.
- Les gens des baraques*. DVD. Robert Bozzi. 2007. Paris: JBA production.
- Les statues meurent aussi*. Chris Marker et Alain Resnais. 2000. S.l: s.n.
- Lewis, Mary Dewhurst. 2007. *The Boundaries of the Republic: Migrant Rights and the Limits of Universalism in France, 1918-1940*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Liegeois, Jean-Pierre. 2007. *Roms en Europe*. Édition du Conseil de l'Europe.
- Ligue des droits de l'homme – section de Toulon*. « Dossier : Les étrangers. Parallèles et rapprochements historiques » <<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?rubrique199?>>
- Lorcin, Patricia M. E. 1995. *Imperial Identities: Stereotyping, Prejudice and Race in Colonial Algeria*. London: I.B. Tauris.
- . 2002. « Roman and France in Africa: Recovering Colonial Algeria's Latin Past. » *French Historical Studies* 25 (2): 295-329.
- Loriaux, Michael Maurice. 2008. *European Union and the Deconstruction of the Rhineland frontier*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Loubeyre, Nathalie. « No Comment... » *Grotius* <<http://www.grotius.fr/no=comment/>>

- Lynn, Nick, Susan J. Lea. 2005. « 'Racist' Graffiti: text, context and social comment. » *Visual Communication* 4 (1): 39-62.
- Lynne, Thomas. 2004. « Community, Carnival, and the Colonial Legacy in Ousmane Sembene's 'La Noire de...' » *Cincinnati Romance Review* 23: 60-74.
- MacMaster, Neil. 2009. « Shantytown Republic. Algerian Migrants and the Culture of Space in the Bidonville. » In *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*, Dir. Hafid Gafaïti, Patricia M. E. Lorcin, and David G. Troyansky, 73-93. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Makaremi, Chowra. 2008. « Pénalisation de la circulation et reconfiguration de la frontière : le maintien des étrangers en « zone d'attente. » » *Cultures et conflits* 71 (automne).
- . 2009. « Governing Borders in France: From Extraterritorial to Humanitarian Confinement. » *Revue Canadienne Droit et Société* 24 (3): 411-432.
- Mariani, Thierry. 2003. « « L'Europe forteresse » : mythe ou réalité ? Les enjeux de la politique européenne d'immigration. » *Rapport d'information* 1238 <<http://www.assemblee-nationale.fr/12/pdf/europe/rap-info/i1238.pdf>>
- Maupassant, Guy de. 1974. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard.
- Mayeur, Jean-Marie. « Une mémoire-frontière : l'Alsace. » In *Les lieux de mémoire*, Dir. Pierre Nora, tome 2, *La Nation*. vol. 2, *Le territoire. L'État. Le patrimoine*, 66-95. Paris: Gallimard.
- McCallum, Pamela. 1998. « Irony, Colonialism and Representation: The Case of Sembene Ousmane's 'La Noire de.' » *Mattoid* 52-53: 158-65.
- Mémoires d'immigrés l'héritage maghrébin*. DVD. Yamina Benguigui. 2007. Paris: MK2.
- Mercier, Cécile. 2003. *Les pieds-noirs et l'exode de 1962*. Paris: L'Harmattan.
- Mills-Affif, Edouard. 2004. *Filmer les immigrés : Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986*. Médias recherches. Bruxelles: De Boeck.
- Milza, Pierre. 1997. « Présentation. » In *Les diverses familles spirituelles de la France*, Maurice Barrès, 7-43. Paris: imprimerie Nationale.
- Mon colonel*. Laurent Herbiet. 2007. Paris: Pathé distribution.
- Musselman, Kristin Swenson. 2003. « Notions of origin in Didier Van Cauwelaert's *Un Aller simple*: a child-narrator's political storytelling. » *International Journal of Francophone Studies* 5 (3): 137-146.
- Némirovsky, Irène. 2004. *Les chiens et les loups*. Paris: Albin Michel.
- Ní Loingsigh, Aedín. 2005. « Immigration, Tourism and Postcolonial Reinventions of Travel. » In *Francophone Postcolonial Studies* Dir. C. Forsdick, 155-165. Oxford: Oxford University Press.
- No comment*. DVD. Nathalie Loubeyre, et Joël Labat. 2008. Froggie production.
- Noiriel, Gérard. 2007. *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle : discours publics, humiliations privées*. Paris: Fayard.



- Nora, Pierre. 1984. « L'ère de la commémoration. » In *Les Lieux de mémoire*, Dir. Pierre Nora, Vol. 3, 977-1912. Paris: Gallimard.
- . 1984. « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. » In *Les Lieux de mémoire*, Dir. Pierre Nora, Vol. 1, xvii-xlii. Paris: Gallimard.
- Nordman, Daniel. 1986. « Les limites d'états aux frontières nationales. » In *Les Lieux de mémoires*, Dir. Pierre Nora, tome 2, *La Nation*. vol. 2, *Le territoire. L'État. Le patrimoine*, 36-61. Paris: Gallimard.
- O'Shaughnessy, Martin. 2000. *Jean Renoir*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Ousselin, Edward. 2002. « Latin Connections and Ordinary Immigrants: Jean Renoir's *Toni*. » *The French Review* 75 (4): 688-696.
- Pennec, Claude. 1967. « La Noire d'Ousmane Sembene. » *Arts et Loisirs* 5 Avril: 52.
- Périmon, Alexandre. 1872. *Les Adieux de la France à ses deux filles d'Alsace-Lorraine*. Paris: rue de la Ferronnerie, n ° 35.
- Pezehkian-Weinberg, Pary. 1998. « *La goutte d'or*: écriture et image. » In *Michel Tournier marginalité et création*, Pary Pezehkian-Weinberg, 115-141. New- York: Peter Lang.
- Pfaff, Françoise. 1985. « Ousmane Sembene (1923-- ) Senegal. » In *Twenty-five Black African filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. New York: Greenwood Press.
- Philippe, Claude-Jean. 2005. *Jean Renoir, une vie en œuvres*. Paris: Grasset.
- Pilard, Philippe. 1966. « *La guerre est finie*. » *Image et son* 195: 95-100.
- Ponty, Janine. 2003. *L'immigration dans les textes : France, 1789-2002*. Paris: Belin.
- Positif*. 1966. « Entretien avec Jorge Semprun. » 79: 38-50.
- Positif*. 1966. « *La guerre est finie*, Entretien avec Alain Resnais. » 79: 19-37.
- Pot, Hugues. 1982. « Immigration polonaise. » In *Histoire des hommes de la mine du Bassin du Nord et du Pas-de-Calais*. Valenciennes.
- Prédal, René. 1985. « La Noire de... : Premier long métrage Africain. » *Cinémaction* 34: 36-39.
- Price, David. 1993. « Simulacra, Symbolic Exchange and Technology in Michel Tournier's *La Goutte d'or*. » *Studies in Twentieth-Century Literature* 17 (2): 349-363.
- Princesse Tam Tam*. DVD. Edmond Greville. 1989. New York, NY: Kino International Corp.
- Rea, A. 2003. « Politiques d'immigration : criminalisation ou tolérance ? » *La pensée du midi* 2 (10): 111-125.
- Renan, Ernest, Émile Buré, et Anatole France. 1945. *Ernest Renan et l'Allemagne*. New York : Brentano's.
- Renan, Ernest. 1992. *Qu'est-ce qu'une nation? et autres essais politiques*. Paris: Presses Pocket.
- Renoir, Jean. 1956. « *Toni* et le classicisme. » *Cahier du Cinéma* 60 (Juin): 1-3.
- . 1989. *Le passé vivant*. Paris: Étoile / Cahiers du cinéma.

- Rinn, Michael. 2000. « Le Nazi, sémiotique d'un personnage du mal. » In *L'Histoire dans la littérature*, eds. Laurent Adert et Eric Eigenmann, 77-95. Paris: Droz.
- Robert, Jean-Louis, et Danielle Tartakowsky. 1999. *Paris le peuple: XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Robertson, George, Dir. 1994. *Travellers' tales : narratives of home and displacement*. London: Routledge.
- Roche, Alphonse V. 1937. *Les idées traditionnalistes en France de Rivarol à Charles Maurras*. Urbana: University of Illinois.
- Ropars-Wuilleunier, Marie-Claire. 1975. « À propos du cinéma africain: La problématique culturelle de La Noire de... » *Recherche, Pédagogie et Culture* 18-17: 10-15.
- Rosello, Mireille. 1988. « *La Goutte d'or* : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain. » *Études françaises* 24 (3): 83-96.
- . 1990. « *La Goutte d'or* : V-oyez ! V-oyez ! Quand l'imaginaire fait signe. » In *L'indifférence chez Michel Tournier*, Mireille Rosello, 67-115. Paris: José Corti.
- . 2002. « European Hospitality Without a Home: Gypsy Communities and Illegal Immigration in Van Cauwelaert's *Un aller simple*. » *Studies in Twentieth-Century Literature* 26: 172-193.
- Ross, Flora Emma. 1937. *Goethe in modern France*. Urbana, Ill: The University of Illinois.
- Ross, Kristin. 1995. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Rouch, Jean. 1985. « Sembène vue par Rouch. » *Cinémaction*. 34: 85-94.
- Salmon, Jacqueline. 2001. *Le hangar*. Paris: Trans photographie press.
- Sanjurjo, Dante. 2003. « Immigration : la marche continue. » *Politis* 779.
- Sayad, Abdelmalek. 2006. *L'immigration, ou, Les paradoxes de l'altérité*. Paris: Raisons d'agir.
- . 1995. *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles*. Paris: Autrement.
- Schehr, Lawrence. 1988. « Tournier's Theoretical Pretext Works like a Charm. » *Studies in Twentieth-Century Literature* 12 (2): 221-238.
- Schor, Ralph. 1985. *L'opinion française et les étrangers en France 1919-1939*. Paris: Publication de la Sorbonne.
- . 1988. « Racisme et xénophobie à travers la caricature française (1919-1939). » *Revue européenne de migrations internationales* 4 (1-2): 141-155.
- . 2007. « L'image des Allemands dans la France de l'entre-deux-guerres. » *Recherches Régionales* janvier-mars.
- . 2009. « La caricature xénophobe en France dans l'entre-deux-guerres (1919-1939). » In *A chacun ses étrangers? : France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, dir. Amar, Marianne, Marie Poinot, et Catherine Wihtol de Wenden, 123-127. Arles : Actes Sud.

- Schöttler, Peter. 1995. « The Rhine as an object of historical controversy in the inter-war years: Towards a history of frontier mentalities. » *History Workshop Journal* 39: 1-21.
- Sembène, Ousmane. 1962. *Voltaïque*. Paris: Présence africaine.
- . 1973. *Le docker noir*. Paris: Présence africaine.
- Semprun, Jorge, et Alain Resnais. 1966. *La guerre est finie*. Paris: Gallimard.
- Serceau, Daniel. 1981. *Jean Renoir, l'Insurgé* (I). Paris: Le Sycomore.
- Sesonske, Alexander. 1980. « Toni. » In *The French Films, 1924-1939*, Alexander Sesonske, 165-184. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Shohat, Ella. 1997. « Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema. » In *Visions of the East: Orientalism in film*, Dir. Matthew Bernstein et Gaylyn Studlar, 19-66. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Shryock, Richard. 1991. « Reading Models: Embedded Narrative and Ideology in *La goutte d'or*. » *Modern Language Studies* 21 (3): 65-75.
- Singer, Barnett. 1977. « From Patriots to Pacifists: The French Primary School Teachers, 1880-1940. » *Journal of Contemporary History* 12: 413-434.
- Slavin, David Henry. 2001. « *Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*. » Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Smith, Paul. 1996. « À la recherche d'une identité nationale en Alsace (1870-1918). » *Vingtième Siècle* 50 (Avril-Juin): 23-35.
- Spass, Lieve. 1982. « Femal Domestic Labor and Third World Politics in *La Noire de...* » *Jumps Cut* 27: 26-27.
- Sternell, Zeev. 1971. « Barrès et la gauche du boulangisme à la cocarde. » *Le Mouvement social* 75 (Avril-Juin): 92.
- Suleiman, Susan Rubin. 1983. *Authoritarian Fictions: the Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- Sur la plage de Belfast ; Doulaye, une saison des pluies ; No Pasaran, Album souvenir*. Henri-François Imbert. 2006. Paris: Editions Montparnasse.
- Terray, Emmanuel. 2007. « 1942-2006, réflexions sur un parallèle contesté. » 23 janvier. <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?rubrique199>
- The Mistress of Atlantis*. DVD. Pabst, G. W. Minneapolis, Minn.: Festival Films.
- Thomas, Dominic. 2002. « Rhetorical Mediations of Slavery: Sensationalism and Invisibility in Henriette Akofa's *Une esclave moderne* and Ousmane Sembène's *La Noire de...* » *Culture, Theory and Practice* 45 (1): 33-44.
- Thomas, François. 1989. *L'atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion.
- Thomson, Richard. 2004. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*. New Haven: Yale University Press.
- Time-Life Books. 1992. *Fortress Europe. The Third Reich*. Alexandria, Va: Time Life.

- Todorov, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- Toni*, DVD. Jean Renoir. 1935, Chicago: Facets Multimedia, 1980.
- Tournier, Michel. 1986. *La goutte d'or*. Paris: Gallimard.
- Tripier, Maryse. 2004. « L'immigré, analyseur de la société. » *Terrain et travaux* 7: 173-185.
- Triple agent*. DVD. Éric Rohmer. 2006. Port Washington, NY: Koch Lorber Films.
- Truffaut, François. 1975. « Un festival Jean Renoir. » In *Les films de ma vie*, François Truffaut, 53-67. Paris: Flammarion.
- Van Cauwelaert, Didier. 1994. *Un aller simple*. Paris: Albin Michel.
- Van Eeckout, Laetitia. 2007. *L'immigration*. Paris: Jacob.
- Varada Raj, Kartik. 2006. « Paradoxes on the Borders of Europe. » *International Feminist Journal of Politics* 8 (4): 512-534.
- Vercors. 1946. *La marche à l'étoile*. New York: Panthéon Books.
- Villemer, Louis-Gaston, Lucien Delormel, et Arthur Ranc. 1885. *Les Chansons d'Alsace-Lorraine*. Paris: L. Bathlot ; Marpon et Flammarion.
- Vogler, Bernard. 1995. *Histoire politique de l'Alsace: de la Révolution à nos jours, un panorama des passions alsaciennes*. Strasbourg: Nuée bleue.
- Weber, Eugen. 1986. « L'Hexagone. » In *Les Lieux de mémoires*, Dir. Pierre Nora, tome 2, *La Nation*. vol. 2, *Le territoire. L'État. Le patrimoine*, 96-116. Paris: Gallimard.
- . 1986. *Fin de siècle: la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: A. Fayard.
- Weil, Patrick. 1999. « George Mauco, expert en immigration : ethnoracisme pratique et antisémitisme fielleux. » In *L'antisémitisme de plume 1940-1944*, Dir. Pierre-André Taguieff, 267-276. Paris: Berg International Éditeurs.
- . 2007. « Communiqué de démission des instances officielles de la CNHI de huit historiens et démographes. » *Libération* 18 mai.
- Welcome out-in Sangatte*. DVD. Florence Pezon. 2002. Paris : La Huit.
- Welcome*. DVD. Philippe Lioret. 2010. New York: Film Movement.
- Wihtol de Wenden, Catherine. 2005. « Vers une externalisation de l'asile. » *Projet* 284: 19-25.
- Wilson, Thomas, et Hastings Donnan. 1998. *Border Identities: Nation and State at International Frontier*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zancarini-Fournel, Michelle. 2002. « La question immigrée après 68. » *Plein Droit*, 53-54.

### **Podcasts de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration**

(<http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=1055&flash=0>)

- About, Ilse. 2010. Les étrangers de papiers - Police de l'immigration et carte d'identité en France (1917-1940). Jeudi 8 avril.
- Beaud, Stéphane. 2009. Portraits des enfants de l'immigration, de la Marche pour l'égalité en 1983 aux émeutes de 2005. Jeudi 18 juin.
- Chomino, Marie. 2009. « Ennemis intérieurs » : représentations photographiques des combattants du FLN et des immigrés algériens dans la presse française pendant la guerre d'indépendance algérienne. Jeudi 28 mai.
- Dornel, Laurent. 2010. Frontières, nation et étrangers, en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Jeudi 14 janvier.
- Gemie, Sharif, Laure Humbert. 2010. De la Retirada à l'exode de l'été 1940 : les routes du refuge. Jeudi 10 juin.
- Laacher, Smaïn. 2010. Abdelmalek Sayad et la sociologie de l'immigration. Jeudi 18 mars.
- Schor, Ralph. 2009. La caricature xénophobe dans la France de l'entre-deux-guerres. 10 février.

**Liste des communiqués et discours du ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire**

([http://www.immigration.gouv.fr/spip.php?page=communiques&id\\_rubrique=306&ladate3=2010-06?](http://www.immigration.gouv.fr/spip.php?page=communiques&id_rubrique=306&ladate3=2010-06?))

- Communiqué : Eric BESSON annonce le démantèlement d'une filière d'immigration irrégulière pakistanaise à destination de la Grande Bretagne [30/06/2010]
- Communiqué : Eric BESSON annonce le démantèlement d'une importante filière d'immigration clandestine à destination du Royaume-Uni [22/06/2010]
- Communiqué : Eric BESSON annonce le démantèlement d'une importante filière d'immigration clandestine, ainsi qu'un accroissement de la lutte contre la fraude documentaire [02/06/2010]
- Communiqué de presse : Démantèlement d'une importante filière vietnamienne : Eric BESSON félicite la DCPAF [21/05/2010]
- Communiqué de presse : Eric BESSON a réuni l'ensemble des services de l'Etat engagés dans la lutte contre des filières internationales d'immigration clandestine [13/04/2010]
- Communiqué de presse : Démantèlement d'un atelier exploitant des étrangers sans titre de séjour à Aubervilliers (93) : Eric BESSON félicite les services de police et annonce un accroissement de la lutte contre l'emploi d'étrangers sans titre de séjour [08/04/2010]
- Communiqué de presse : Eric BESSON et Phil WOOLAS saluent la baisse de la pression migratoire dans le Calais et engagent de nouvelles actions [23/03/2010]
- Invitation presse : Eric BESSON et Phil WOOLAS inaugurent le centre de coordination opérationnel franco-britannique à Calais [22/03/2010]
- Communiqué : Eric BESSON publie le rapport des services de la police nationale relatif à la pression migratoire dans le Calais [14/01/2010]

Communiqué : Eric BESSON salue la décision du Tribunal correctionnel de Boulogne-sur-Mer condamnant un acte de diffamation contre le Sous-préfet de Calais [25/11/2009]

Communiqué : Eric BESSON salue le démantèlement d'une importante filière d'immigration clandestine irako-kurde à destination de la Grande-Bretagne [18/11/2009]

Communiqué : Découverte d'un étranger en situation irrégulière décédé à Calais : Eric BESSON dénonce les filières clandestines et tous ceux qui leur viennent en aide [30/10/2009]

Communiqué : La France et le Royaume-Uni renforcent leur dispositif conjoint de lutte contre les filières d'immigration irrégulière [27/10/2009]

Communiqué : Démantèlement d'une importante filière d'immigration clandestine à destination de la Grande-Bretagne : Eric BESSON salue une coopération européenne exemplaire [07/10/2009]

Communiqué : Calais : le démantèlement des filières clandestines se poursuit [02/10/2009]

Communiqué : Visite d'un centre d'accueil de mineurs étrangers isolés interpellés à Calais : Eric BESSON salue le succès du dispositif mis en place [01/10/2009]

Communiqué : Démantèlement de la « jungle » à Calais : Point de situation au 28 septembre 2009 [29/09/2009]

Communiqué : Calais : Eric BESSON dresse un premier bilan de l'opération de démantèlement de la jungle [24/09/2009]

Communiqué : Mineurs étrangers isolés interpellés à CALAIS : une action humaine et transparente [24/09/2009]

Communiqué : Calais : L'opération de démantèlement de la « jungle » commencera aujourd'hui à 7h30 [22/09/2009]

Communiqué : Calais - Eric BESSON annonce la fermeture de la « jungle » avant la fin de la semaine prochaine [17/09/2009]

Communiqué : Pression migratoire dans le Calais : Eric Besson présente le bilan des trois premiers mois de mise en œuvre de son plan d'actions [29/07/2009]

Invitation presse : Eric Besson se rend à Calais pour présenter ses premières propositions [22/04/2009]

Communiqué du ministre Eric Besson en réponse aux propos d'Harlem Désir suite à l'opération policière de lutte contre l'immigration clandestine qui s'est déroulée ce matin dans le Nord-Pas-de Calais [21/04/2009]

Allocution de M. Éric Besson. Mairie de Calais [23/09/2009]